NYPL RESEARCH LIBRARIES
3 3433 08217427 1

Digitized by Google

Digitized by Google

* MFG+
Winterfeld
Digitized by Google

Digitized by Google

v. 1
*MFG:
Winterfeld
Digitized by Google

Digitized by Google

Der evangelische Kirchengesang

und

sein Verhältniß

zur

Kunst des Tonsatzes,

dargestellt

von

Carl von Winterfeld.

Erster Theil:

Der evangelische Kirchengesang im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung.

Leipzig, 1843.

Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.

Digitized by Google

1181

Digitized by Google

Seiner Königlichen Majestät

Friedrich Wilhelm dem Vierten,

Könige von Preußen,

meinem allergnädigsten Könige und Herrn.

Digitized by Google

Allerdurchlauchtigster Großmächtigster König,

Allergnädigster König und Herr!

Ew. K. Majestät wage ich die folgende kunst- und kirchengeschichtliche Darstellung in tiefster Ehrfurcht allerunterthänigst zu überreichen.

Sie ist nicht allein eine Frucht von Mußestunden neben meiner eigentlichen Berufsthätigkeit im Dienste Ew. Königl. Majestät; ich darf sie wohl aus einer früheren, berufsmäßigen Thätigkeit hervorgegangen nennen. Als mir in früheren Jahren die obere Leitung des Musikwesens in Schlesien anvertraut war, fand ich dort, noch ungeordnet und wenig benutzt, so bedeutende Denkmahle der Tonkunst früherer Jahrhunderte, so reiche Quellen namentlich für die Geschichte des Kirchengesanges seit der Reformation, sahe, schon durch ihre Ordnung und Zusammenstellung allein, mich so vielfach belehrt und gefördert, daß der Wunsch in mir entstehen mußte, eine vollständige Übersicht dieses bedeutsamen Zweiges der Kunstgeschichte zu gewinnen, auch im übrigen Deutschland den Quellen ferner nachzuforschen, und durch eine ihm eigends gewidmete Darstellung nach dem Maaße der mir verliehenen Kräfte, selber einen Beitrag für das Werk einer allgemeinen Geschichte der Tonkunst zu liefern, die nur durch gründliche Forschungen auf ihren einzelnen Gebieten sich allgemach auferbauen kann.

Diese, in einem Haupttheile nunmehr vollendete Darstellung Ew. Königl. Majestät eigends widmen zu dürfen, war mein innigster Wunsch; Ew. Königl. Majestät Gnade hat ihn mir gewährt. Schon der Gegenstand, der Inhalt dieser Darstellung, werden meinen Wunsch rechtfertigen. Denn es war Preußen, wo die heilige Tonkunst in der evangelischen Kirche am Schlusse des sechzehnten Jahrhunderts ihre höchste Blüthe erreichte;

Digitized by Google

Preußen, von dem unser gemeinsames, theures Vaterland jetzt seinen Namen führt. Albrecht der Ältere von Brandenburg, Preußens erster Herzog, wie er jedes edle Streben des menschlichen Geistes pflegte und förderte, war auch einer von den frühesten Gönnern dieser Kunst; unter der vormundschaftlichen Regierung Markgraf Georg Friedrichs von Brandenburg-Ansbach wuchs sie gedeihlich empor durch den edlen Meister, mit dem der letzte Abschnitt des zweiten Buches sich beschäftigt. Dieser war in seinen letzten Lebensjahren zu Berlin am Hofe des Churfürsten Johann Sigismund thätig; vor nunmehr eben zweihundert Jahren war es seinem treusten und ausgezeichnetsten, damals schon greisen Schüler gestattet, eine erneute Ausgabe der vorzüglichsten Werke seines Meisters, mehr als dreißig Jahre nach dessen Hinscheiden, dem großen Churfürsten Friedrich Wilhelm zu überreichen. Es wohnt in diesen Werken eine eigenthümliche Kraft und Lebensfrische, die sie, auf ihrem Gebiete, denen der gleichzeitigen großen Meister Italiens vollkommen gleichstellt. War es mir nun vergönnt, in einem engeren Kreise sie wieder in das Leben zu rufen und ihre Kraft zu erproben, so glaubte ich es wagen zu dürfen, eine Auswahl derselben Ew. Königl. Majestät, dem erlauchten Abkömmlinge des großen Fürsten, der sich einst daran erfreute und erbaute, nach zwei Jahrhunderten ehrfurchtsvoll wieder vorzulegen. Denn sie gehören dem Vaterlande an, sie bezeugen auf das Vollgültigste, daß, auch unter weniger günstigen äußeren Verhältnissen, es hinter Italien nicht zurückblieb in einer Kunst, die eben damals einen hohen Aufschwung nahm, und daß es der evangelischen Kirche nicht an dem frischen Lebenstriebe gebrach, durch den edle Blüthen des Geistes gezeitigt werden.

Die wahre Heimath solcher Werke ist die Kirche; erst wenn sie es ihnen wieder geworden ist, werden wir eine heilige Tonkunst besitzen. Es gebricht uns nicht an Meistern aus den letztvergangenen drei Jahrhunderten, die für immer in ihr heimisch zu seyn verdienen, es mangelt der Gegenwart nicht an Begabten, durch deren Schöpfungen eine heilige Tonkunst neulebendig entstehen kann, wenn sie eine heilige Stätte, eine ächte Wohnung gefunden hat, welche der Kunst nicht allein eine heilsame Schranke zieht, sondern ihr erst die rechte Weihe, die wesentliche Gestaltung gewährt. Wie dies in dem ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung geschehen sey, in welchem Verhältnisse die Tonkunst zu dem damals lebenden Geschlechte überhaupt, und vornehmlich zu der neu erstehenden evangelischen Kirche gestanden habe, welchen wesentlichen Einfluß die thätige Theilnahme der Gemeine an dem Gottesdienste auf ihre Entwicklung geübt — alles dieses habe ich in den folgenden Blättern darzustellen versucht. Sie haben ihren Zweck erreicht, wenn es ihnen gelang, den lebendigen Zusammenhang der Gegenwart mit ihrer Vorzeit wieder zu erneuern, und jener einen Faden zu gewähren, an dem, was sie herstellend und bildend erreichen möchte, sicher wiederum fortgeleitet werden kann. Denn es fehlt uns nicht an ehrenwerthen Versuchen würdiger Geistlicher, die Tonkunst auf rechte Weise, nicht als eitlen Prunk und vergänglichen Schmuck, sondern in ihrer wahrhaft erbauenden Kraft in der Kirche wieder heimisch zu machen. Möchte es Ew. Königl. Majestät gefallen, diesen Bestrebungen jene huldreiche Aufmerksamkeit zu schenken, die überall, wohin sie sich wendet, nur Gedeihen und Seegen verbreitet! Möchte es möglich werden, im Mittelpunkte der Hauptstadt, Allen zugänglich,

Etwas in diesem Sinne Musterhaftes hinzustellen, an das, wenn es sich bewährte, auch andere, gleichartige Bestrebungen sich lehnen würden! Es ist wohl nicht blos eine jugendlich-voreilige Hofnung, daß eine neue Kunstblüthe in höchstem Sinne auf diesem Wege entstehen, eine frische Kraft sich entwickeln könne, die an dem Besten genährt was die Vorzeit uns bietet, einer wahren Heimath in der Kirche sich erfreuend, nicht mehr in wirrem Umherfahren sich nutzlos zersplittern würde, wie es die Gegenwart leider selbst an hervorragenden Talenten erlebt hat.

In tiefster Ehrfurcht ersterbe ich

Ew. Königlichen Majestät

Berlin, den 3ten October 1842.

allerunterthänigster
von Winterfeld.

Vorrede.

Ein jedes Werk muß alles Einzelne in ihm an seiner Stelle durch sich selbst rechtfertigen, als Theil des größeren Ganzen, dem es angehört. Deshalb kann es auch die Absicht dieser Vorrede nicht seyn, eine solche Rechtfertigung zu versuchen, und mit ihr die Geneigtheit des Lesers in Anspruch zu nehmen. Sie wünscht nur mit demselben über Einzelnes sich zu verständigen, was im Laufe der Darstellung nicht wohl besprochen werden konnte, weil diese eine andere Richtung zu nehmen hatte.

Die Thaten, von denen eine kunstgeschichtliche Darstellung handelt, sind die Werke der Kunst, über die sie berichtet. Glücklicher als alle anderen Darstellungen solcher Art sind die über ein bestimmtes Gebiet der Tonkunst sich verbreitenden. Ihnen ist es vergönnt, die Thaten, von denen sie erzählen, unmittelbar, in voller Ursprünglichkeit, wenn auch nicht vor das Ohr, doch vor das Auge des Lesers zu lebendiger Anschauung zu bringen. Der Geschichtschreiber, der dieses versäumte, hätte weder seine glückliche Stellung, noch das Wesen seiner Aufgabe erkannt; ja, man würde argwöhnen dürfen, er berichte nicht über lebendig Angeschautes und innerlich Erfahrenes, sondern erzähle nur Anderen nach, trage ihre Berichte zusammen, stelle sie zurecht.

Günstige Verhältnisse, und vieljährige, durch sie erleichterte Forschungen setzten den Verfasser dieser Blätter allgemach in den Besitz des Besten, was seit dem Beginne der Kirchenverbesserung auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges erwuchs. Es gelang ihm zugleich, einen Kreis um sich zu versammeln, durch den er es wieder in das Leben zu rufen vermochte. Er erkennt es mit Danke gegen Gott, daß er große Freude und Erquickung, ja, wahrhafte Erbauung dadurch genossen hat. Daß er aber auch danach trachten mußte, es zu begreifen, zu durchdringen, als einzelne That eines großen, gemeinsamen Lebens es im Zusammenhange mit demselben zu erkennen, und dann endlich das Erkannte durch die Schrift festzuhalten; alles dieses ist mit der ganzen Richtung seines Strebens zu genau verbunden, als daß es hätte anders seyn können.

Was der Einzelne sammelt, das soll er nicht als todten Schatz anhäufen, sondern nutzbar machen; was er erkannt hat, soll er nicht in sich verschließen, sondern als Saamen-

korn ausstreuen, in der Hofnung, daß es Frucht bringen werde. In dieser Überzeugung erscheint die gegenwärtige kunstgeschichtliche Darstellung, und die ihr beigegebene Sammlung. Diese zumahl ist bestimmt, eine lebendige Anschauung zu gewähren von der Entwicklung des mehrstimmigen geistlichen Liedergesanges in der evangelischen Kirche. Sie mußte daher in ihrem jetzt erscheinenden ersten, über das 16te Jahrhundert sich verbreitenden Theile, so viel als möglich, alle Formen des Tonsatzes zu umfassen suchen, die auf jenem Gebiete im Laufe dieses Zeitraumes hervortraten. Es durfte keine derselben vernachlässigt werden, die in irgend einer Art auf Selbständigkeit Anspruch hatte, denn in einer solchen spiegelte sich nothwendig eine der mannichfachen Sinnesrichtungen jener merkwürdigen Zeit ab. Eine jede dieser Formen gelangte freilich nicht schon damals zu genügender Ausbildung und Vollendung, manche vielmehr, anscheinend vernachlässigt, wuchs später erst zu demjenigen heran, was sie der Kunst werden sollte. So ergiebt es sich denn von selbst, daß unter den in unserer Beispielsammlung erscheinenden manche nur bestimmt seyn konnten, eine besondere Stufe der Kunstentwicklung darzustellen, ja, wohl nur einen Keim, aus welchem erst geraume Zeit nachher eine bedeutsame Blüthe sich entfaltete. Dennoch war der Verfasser bemüht, seine Sammlung so zu ordnen, daß die Mehrzahl der dargebotenen Sätze geeignet seyn könne, einen wirklichen Kunstgenuß, ja, was besser ist, wahrhafte Erbauung zu gewähren. Er hat das nur Merkwürdige sparsam, das Schöne und Vollendete in reicher Fülle zu geben sich angelegen seyn lassen. Denn das konnte seine Absicht nicht seyn, eine Menge von allerhand Seltenheiten alterthümelnd zusammenzuraffen. Die Seltenheit hörte ja unmittelbar auf mit der durch ihn herbeigeführten allgemeinen Zugänglichkeit, der vorübergehende Reiz des Abweichenden und Seltsamen erschöpfte sich bald; ohne inneren, wesentlichen Zusammenhang dieser Werke, ohne einen tieferen Zug, der zu ihnen dauernd hinzuleiten fähig war, würde man ihnen bald keinen Blick ferner gegönnt haben. Bei denen unter ihnen, die nur eine besondere Stufe der Kunstentwicklung, einen Keim für spätere Entfaltung darstellten, konnte ein Zug solcher Art nur in der Belehrung sich gründen, die aus ihnen zu schöpfen war über das Verhältniß der Absicht des Künstlers zu dem Erfolge; bei den Vollendeten durfte die dauernde Freude an dem Kunstwerke als solchem mit Gewißheit erwartet werden, sobald man nur erst sich befreundet haben werde mit den, zuerst vielleicht befremdenden Abweichungen ihrer Formen, sey es von denen der Erscheinungen des Tages, sey es von denjenigen Schöpfungen der Vorzeit, welche der Gegenwart bis jetzt allgemach näher getreten waren.

Nun ist eine gewisse Vollständigkeit bei den Formen des Tonsatzes wohl noch zu erreichen, kaum aber bei den Melodieen. Nicht, daß sie unbedingt außer den Grenzen der Möglichkeit läge. Stellt man sich aber einmahl eine solche Aufgabe innerhalb eines bestimmten Zeitraumes, so folgt daraus unmittelbar, daß eine jede, selbst vorübergehend und örtlich nur, irgendwie in der Kirche gültig gewesene Melodie aufzunehmen, ja, auch die unbedeutendste Abweichung bei einer einzelnen nicht zu übersehen sey. Belehrend, ersprießlich, möchte eine Zusammenstellung solcher Art seyn, nur nicht passend als Beigabe zu einer kunstgeschichtlichen Darstellung. Fordert man doch nirgend von der Geschichte, auch wo sie den engsten Kreis sich

gezogen hat, daß sie innerhalb desselben ein jedes Ereigniß ohne Ausnahme aufzeichne und bewahre! Die Vollständigkeit, die sie zu erstreben hat, kann nur eine bedingte seyn; nur dasjenige gehört in ihren Bereich, an dem ein innerer, geistiger Zusammenhang dargelegt werden kann, durch den es als Einzelnes verständlich wird, und so eine Fortleitung in diesem Sinne möglich macht; wenn freilich der Geschichtschreiber stets den höheren Ruhm verdienen wird, dem es gelingt, ein bedeutsames Bild aus der reichsten Fülle des Einzelnen zu gestalten! Die Vollständigkeit, die der Verfasser hier zu erreichen suchte, ging dahin, alles das, wodurch die Melodie sich gestaltet, jede kirchliche Tonart, jede rhythmische Eigenthümlichkeit, nicht in einzelnen, sondern vielen Fällen zur Anschauung zu bringen; keiner der Quellen vorüberzugehen, aus denen unser Kirchengesang schöpfte, aus allen früheren Jahrhunderten, deren Erzeugnisse er sich aneignete, dergleichen heranzubringen, wo er umbildete, die Umbildung neben das Umgebildete zu stellen, endlich aber aus dem ganzen Kreise kirchlicher, zumahl festlicher Veranlassungen, denen Lieder wie Melodieen ihr Entstehen verdankten, erlesene Beispiele in einen vollen Kranz zu flechten, damit durch sie ein frisches, lebendiges Bild früherer kirchlicher Zustände, so weit sie in der Tonkunst sich abspiegeln, gewährt werde. Ein frisches, lebendiges Bild, aber auch ein getreues, eines, das neben den Vorzügen der Vollständigkeit und Anschaulichkeit, auch den der Zuverlässigkeit besitze. Darüber giebt indeß die Anzeige der Quellen, aus denen unsere Beispiele geschöpft wurden, für sich allein noch nicht hinreichende Gewähr. Denn die Mehrzahl dieser Beispiele rührt aus einer Zeit her, die, einem alten Gebrauche zufolge, Tonwerke in der Art wie sie durch die Ausführung vor das Gehör gebracht werden sollten, nicht vollständig aufzeichnete; die in vielen Fällen die Zeichen vorausgesetzter Schärfung und Erniedrigung einzelner Töne wegließ, die richtige Deutung und Ausführung aber den Sängern anheimgab. Diesen verlieh mündliche Lehre und Anweisung, oft durch den Tonsetzer selbst, oder doch Solche, die von ihm geleitete Aufführungen angehört hatten, dafür die nöthige Befähigung. Wir Spätere können uns nur an dasjenige halten, was in spärlicher, schriftlicher Überlieferung uns an Vorschriften darüber aufbehalten ist, und diese sind keineswegs für alle Fälle genügend. Dennoch sind Manche der Ansicht, daß man sich unbedingt an sie zu halten, und nicht darüber hinauszugehen habe; Andere glauben dann erst das Rechte zu treffen, wenn sie verlangen, daß überall nur das Aufgezeichnete, und nicht Mehr oder Minder, die Regel seyn dürfe für die Ausführung. Weder die eine noch die andere dieser Ansichten kann aber als richtig gelten. Die letzte bedarf kaum einer Widerlegung; schon dadurch löſ't sie sich in sich selber auf, daß Regeln für die Ergänzung des Aufgezeichneten, als eine Thatsache, überall nur vorhanden waren, die Nothwendigkeit einer Ergänzung damit aber sich ausgesprochen findet. Auch der ersten kann jedoch in der Allgemeinheit, wie sie ausgesprochen wird, nicht beigestimmt werden. In einer bildungskräftigen Zeit — und mehr vielleicht als jede andere verdient die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts diesen Namen — kann eine Regel für künstlerisches Bilden und Darstellen kaum für die Dauer sich geltend machen. Sie spricht nur aus, was man bis dahin als Gesetz des Bildens erkannt habe, sie zeichnet die Grenzen, innerhalb deren mit Bewußtseyn gebildet

worden sey; aber durch den Fortschritt der Kunst selbst, durch die innere Sicherheit, mit welcher der Kunstbegabte, dem in ihm unbewußt lebenden Gesetze zufolge, schaft und bildet, werden diese Grenzen bald durchbrochen, es wird jene Erkenntniß schnell überwachsen, und was sie aussprach, erscheint dann für den Augenblick höchstens, wo sie es that, als allgemein gültig. Daher in allen Zeiten fast die Klage, daß der Genius die Regel verletze, ein Vorwurf, der im beginnenden 16ten Jahrhunderte Josquin des Pres eben so getroffen hat, als Beethoven um dreihundert Jahre später. Betrachten wir das Fortwachsen der Kunst mit Aufmerksamkeit und Liebe, so werden wir in ihm ohnfehlbar die geheime Veranlassung erkennen, welche, die Ausnahme von dem bisherigen Gesetze bedingend, in ihr zugleich das Hervortreten eines höheren verkündet. In unserem Falle freilich tritt der Anforderung eines solchen aufmerksamen, liebevoll prüfenden Betrachtens und Forschens, eine eigenthümliche Schwierigkeit entgegen. Woran sollen wir denn, wird man erwiedern, jenes Fortwachsen erkennen, wenn eine seltsame Grille das Kunstwerk nicht unmittelbar schon so aufzeichnete, wie es zum Gehör gebracht werden sollte? was anders kann uns bei der Ausführung leiten, als eben die Regeln, welche jene Zeit für dieselbe feststellte? einer trügerischen Leitung würden wir uns hingeben, wenn wir neben ihnen die Ansprüche der Gegenwart geltend machten auf eine Zeit, für die sie keine Gültigkeit besitzen können! Ich verhehle mir diese Schwierigkeit nicht, allein durch das strenge Festhalten an jenen Regeln wird sie keineswegs gehoben, man geräth dadurch selbst zuweilen in anscheinend unlösbare Verwirrung. Ich will mich deutlicher darüber erklären.

Die Regeln, welche für Schärfung oder Erniedrigung einzelner Töne bei dem Vortrage sich vorgeschrieben finden, und vermöge deren wir denselben die Versetzungszeichen des Doppelkreuzes oder des b zu Vervollständigung der Aufzeichnung beizufügen hätten, sind folgende:

1. Ein voller Schluß erheischt die Erhöhung der siebenten Stufe der diatonischen Leiter um einen Halbton.

2. Die übermäßige Quarte (der Tritonus) und die verminderte (falsche) Quinte sind zu vermeiden; wo sie durch die Ausführung, streng nach der Vorschrift des Aufgezeichneten, entständen, hat man den Ton, der sie darstellen würde, um einen Halbton zu erhöhen oder zu erniedrigen, damit das reine Verhältniß der Quinte und Quarte erhalten werde.

3. Sobald die sechste Stufe der diatonischen Leiter (a, wenn wir dieselbe mit C beginnen, d, wenn mit F unter Vorzeichnung eines b) nur die folgende über sich hat, und von ihr aus nicht weiter auf-, sondern abwärts fortschreitet, so ist diese letzte um einen Halbton zu erniedrigen; man hat alsdann nicht h oder e, sondern b und es zu singen.

4. Die in die Octave schreitende Sexte ist allezeit eine große, und muß, wo sie, der Aufzeichnung zufolge, eine solche nicht seyn würde, um einen Halbton geschärft werden. — Ich habe mich bei Anführung dieser Vorschriften der Ausdrücke nicht bedient, welche alte Lehrbücher gebrauchen; sie würden einer Erklärung und Auseinandersetzung bedürfen, die den Umfang überschritte, der diesem Vorworte vergönnt seyn kann. Genug, daß ihr Sinn in die vorangehenden Worte treu niedergelegt ist. Eben so habe ich in der Darstellung selbst kein

Bedenken getragen, Bezeichnungen anzuwenden, die, wenn auch erst neuerer, selbst neuester Zeit angehörend, das Bezeichnete doch mit Bestimmtheit und Schärfe ausdrücken, wobei man denn freilich an dasjenige nicht zu denken hat, was die neuesten Lehrgebäude damit in Zusammenhang bringen.

Die angegebenen Regeln sind nun für den größesten Theil der aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts herrührenden Tonsätze ausreichend. Wo ein Zweifel entstehen könnte, wird selbst damals schon ein Versetzungszeichen hin und wieder beigefügt. Gegen das Ende dieses Zeitraumes geschieht dies schon häufiger, aber doch nicht mit völliger Folgerechtigkeit. Oft läßt der Setzer dieses Zeichen da weg, wo die Befolgung jener älteren Regeln unserem Ohre mißfällige Verhältnisse herbeiführen würde. Sind wir nun in solchem Falle leicht entschlossen, uns an das Aufgezeichnete zu halten, so begegnet uns an anderer Stelle wiederum ein Mangel, den wir nach jenen Vorschriften nothwendig ergänzen müßten, oder an einer dritten finden wir durch ein Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen, das nicht eigentlich den Ton, vor dem es steht, sondern die Regel, die auf denselben Anwendung finden würde, betrift, die Andeutung gegeben, daß sie hier ausgeschlossen bleibe, daß das beigesetzte Zeichen dasjenige tilge und abwehre, das ohne seine Beifügung anzuwenden gewesen wäre. Es ist klar: im Allgemeinen hält man die Regel noch für bindend, deshalb deutet man ihre Ausschließung ausdrücklich an, wie man das nach ihr Überflüssige in der Aufzeichnung gern unterläßt; aber man gehorcht auch wohl unbewußt einem höheren, aus frischer Kunstentwicklung hervorgehenden Gesetze, man zeichnet das nach ihm Geschaffene auf, wie es ausgeführt werden soll, ahnt aber dabei nicht, daß die alte Regel die Ausführenden verleiten, die Absicht des Setzers vereiteln könne. Dazu kommen nun noch die nicht seltenen Fälle, daß eine Erhöhung oder Erniedrigung eines Tones nach einer jener alten Vorschriften, einer andern zufolge, wieder die eines zweiten, ja, eines dritten und selbst mehrer noch nach sich ziehen müßte, und wir von dem ursprünglichen Tone eines solchen Satzes uns endlich so weit verschlagen finden würden, daß ohne gewaltsame Lösung die Rückkehr uns unmöglich fiele. Ein Jeder, der sich mit Tonwerken aus diesem Zeitraume beschäftigt, und dem es dabei gelingt, einen Kreis zu deren Darstellung um sich zu versammeln, fühlt daher, wenn er nicht einem trügerischen, durch moderne Anschauungen und Anforderungen leicht mißleiteten Gefühle sich überlassen, und dadurch Gefahr laufen will, das Gepräge jener älteren Zeit anzutasten und zu verwischen — er fühlt sich gedrungen, seinen Erfahrungen zufolge, sich einen Canon zu bilden, nach welchem er das Aufgezeichnete ergänzt, und aller Zweideutigkeit für die Sänger begegnet. Auch ich habe seit Jahren eine Richtschnur dieser Art angewendet, ich bin nach ihr bei Aufzeichnung der mitgetheilten Beispiele verfahren, habe indeß, da ich sie, wenn auch erprobt, doch nicht für untrüglich geben möchte, mich an die Urschrift stets in so weit gehalten, daß ich die von mir ergänzten Versetzungszeichen nicht neben, sondern über die Töne setzte, die davon betroffen werden, mit dem Vorbehalte aber, daß, wo auch die Urschrift — wie es wohl vorkommt — auf gleiche Art verfährt, dies allezeit ausdrücklich bemerkt ist. So darf denn der künftige Forscher überzeugt seyn, daß er die Urschrift ohne alle

Veränderung erhält, und in den Stand gesetzt bleibt, des Herausgebers Deutung selber zu prüfen.

Es sind nun jene allgemeinen Regeln, wie ich sie aus den Kunstwerken selbst abgeleitet und befolgt habe, folgende:

1. Der Leitton (das semitonium modi) war, nachdem die Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der großen Terz für die Harmonie einmahl erkannt worden, durch ein, in ihr sich offenbarendes Naturgesetz der Klangentwicklung geboten. In der ersten Abtheilung des ersten Abschnittes von dem folgenden Werke wird man die nähere Begründung dieses Ausspruches finden. Bei den Schlußfällen der einzelnen Melodiezeilen geistlicher Lieder wird der Leitton daher in der Regel vermuthet, und ist als nothwendige Ergänzung, sowohl der Melodie selbst, als den Begleitstimmen beigefügt; nur da ausgenommen, wo die eigenthümliche Harmonisirung eines Tonsatzes ein Anderes gebot, indem sie auf ein Gesetz anderer Art hindeutete.

2. Außer der Ergänzung des Leittons wird eine jede andere durch die Nothwendigkeit ausgeschlossen, die Melodie selbst unangetastet zu erhalten. Eine individuelle Deutung derselben durch einen Tonmeister wird, wo sie nicht ausdrücklich angezeigt ist, nirgend vermuthet.

3. Dagegen gilt die allgemeine Vermuthung, daß die Anwendung nicht vorgeschriebener Versetzungszeichen nur diatonische Verhältnisse einführen dürfe. Sie unterbleibt also in allen Fällen, wo ein anderes durch sie entstehen würde; denn es muß vorausgesetzt werden, daß der Tonsetzer sie alsdann ausdrücklich werde vorgeschrieben haben.

4. Die bezeichnenden Verhältnisse der kirchlichen Tonarten, zumahl des Phrygischen, Mixolydischen, Dorischen, beruhen auf dem Gesetze der Octavengattung, von dem ebenfalls, wie von dem der Klangentwicklung, an dem bei 1. angeführten Orte die Rede ist. Dieses Gesetz, in dessen Entfaltung augenscheinlich die Kunstübung (zumahl der späteren Hälfte) des 16ten Jahrhunderts begriffen ist, wird selbst gegen jene älteren Vorschriften aufrecht erhalten, da diese zu einer Zeit ergingen, wo der Anschauung harmonischen Entfaltens noch nicht die Bahn gebrochen war.

5. Der Tritonus — die übermäßige Quarte — ist ein diatonisches, nicht ein chromatisches Verhältniß. Seine nothwendige Bedeutung für die Behandlung der Harmonie hat er allgemach entwickelt, und schon im Laufe der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts hat diese Entwicklung begonnen. Die alte Vorschrift, daß er vermieden werden müsse, hat daher nur bedingte, nicht allgemeine Gültigkeit. Wo er im melodischen Fortschritte der einzelnen Stimmen entstehen würde, hat man, auch in jenem späteren Zeitraume, ihn durch Anwendung eines Versetzungszeichens zu tilgen. Bildet er sich im harmonischen Zusammenklange, wenn man die für die Melodie gegebenen älteren Regeln befolgte, und ihnen zu gehorchen ein Versetzungszeichen einführen müßte, so unterbleibt diese Einführung, denn die Vorschrift, daß man ihn zu vermeiden habe, überwächst jene Regeln. Kann er aber nur durch Anwendung eines nicht diatonischen Verhältnisses vermieden werden — etwa einer verminderten Quarte, übermäßigen Prime u. dgl. — so steht ihr die höhere Vorschrift entgegen,

daß ohne ausdrückliche Bezeichnung ein solches nicht vermuthet werde. Unbedingt aber muß sie aufgegeben werden, wenn sie zugleich ein bezeichnendes Verhältniß der Tonart tilgen würde, denn dessen Aufrechthaltung geht einer jeden andern Vorschrift voran. Diese überwächst also auch die Anwendbarkeit der dritten und vierten unter den angegebenen älteren Regeln. Auch diese sind von nur bedingter Gültigkeit; gewöhnlich kommen sie gleichzeitig, die eine in der Oberstimme, die andere im Basse in Frage, und wo der Fall der dritten nicht ausdrücklich vorhanden ist, hat man die vierte in Anwendung zu bringen. Im Laufe einer Melodiezeile, wo die dritte nicht streng paßt, wende ich auch die vierte nicht an, zumahl wenn der folgende Schlußfall der Zeile damit nicht in Übereinstimmung steht: ja, selbst nicht am Schlusse einer Zeile, wenn der Anfang der folgenden an sie fortknüpft, und ihr Zusammenhang durch die Befolgung jener Regeln gelös't, überhaupt aber ein wesentliches Verhältniß der Grundtonart dadurch eingebüßt würde. Belege zu diesem Verfahren geben das 75ste und 97ste Beispiel. Hier habe ich die ursprüngliche Aufzeichnung aufrecht erhalten, und keine Ergänzung für nöthig erachtet; auch hat die Erfahrung von der eigenthümlich großartigen Wirkung der Harmonieenfolgen, wie sie hier erscheinen, mich überzeugt. Die Treue der Aufzeichnung, so wie meine Deutung der mitgetheilten geistlichen Gesänge glaube ich hiemit gerechtfertigt zu haben. Man wird einige Fälle finden, wo einzelne Gesänge in einer andern Tonhöhe als der in der Urschrift ihnen eignenden aufgezeichnet sind. Sie kommen selten vor, sind aber stets durch die versetzten Schlüssel in den alten Drucken gerechtfertigt, durch welche gewöhnlich die Tonhöhe angedeutet wurde, in der der Gesang ausgeführt worden wäre — und nun wirklich auszuführen sey — wenn den einzelnen Stimmen die ihnen herkömmlich zukommenden Schlüssel vorgezeichnet ständen. Durch diese sogenannten versetzten Schlüssel wollten die alten Meister dem Auge die ursprüngliche Tonart andeuten, jedem Mißverständnisse hierin vorbeugend, während doch der Sänger zugleich erkennen sollte, wie er bei der Ausführung zu verfahren habe. Diese wollte ich nun in einzelnen Fällen durch wirkliche Versetzung erleichtern*), habe jedoch immer die ursprüngliche Aufzeichnung wie die angewendeten Versetzungszeichen dabei angedeutet, so daß auch hier dem Ursprünglichen nirgend zu nahe getreten, und die historische Treue nicht verletzt ist.

Die Eigenthümlichkeit des rhythmischen Baues einzelner Gesänge habe ich bei den, dem Texte eingedruckten einstimmigen Beispielen stets durch Beistriche angedeutet; bei den mehrstimmigen, einfach gesetzten, glaubte ich durch Weglassung aller Taktabtheilung, oder durch zeilenweises Abtheilen sie am ersten deutlich zu machen; hin und wieder (s. Beispiel 93. 95) sind in der Oberstimme die rhythmischen Glieder bezeichnet. Bei den künstlicher, vielstimmiger gesetzten Gesängen war dergleichen meist nicht thunlich; versuchsweise ist es bei Nro. 137 geschehen.

Was die, einzelnen Tonsätzen unterlegten Lieder betrift, so wird man zuweilen, obgleich selten, Abänderungen, selbst Umarbeitungen ihrer ursprünglichen Texte antreffen, auch wohl

---

*) S. z. B. Nro. 69. 76. 132. 136. 141. 145. 149 rc. der Musikbeilagen.

früheren Melodieen viel später entstandene Lieder angeeignet finden. Aus welchen Gründen dieses geschehen sey, ergiebt sich aus dem Buche selbst an den betreffenden Orten. Es geschahe nirgend ohne Hinweisung auf das Bekannte, Ursprüngliche, noch ohne das Unbekanntere in seiner anfänglichen Gestalt vollständig mitzutheilen, und dadurch die historische Treue vollständig zu wahren. Auch habe ich es nicht anders gethan, als bei Tonsätzen selbständigen Kunstwerthes, um sie zu Einführung in Vereine für ältere geistliche Tonkunst geschickter zu machen, und ihre neue Belebung dadurch zu sichern, bis sie in die Kirche, ihre eigentliche Heimath, wieder eingehen können. Einige alte Melodieen, namentlich die von Michael Prätorius mit neuen, für den evangelischen Kirchengesang passenden Liedern eingeführten, sind ihren ursprünglichen wieder zurückgegeben, um deren Verhältniß zu ihnen anschaulich zu machen; man wird hierin keinen Grund zum Tadel finden können.

Endlich war nur der evangelische Kirchengesang Gegenstand dieser Darstellung, es lag außerhalb ihrer Grenzen, auch noch die Fortpflanzung des geistlichen Liedergesanges in der katholischen Kirche zu betrachten. Der Gesangbücher in katholischem Sinne ist daher nur gedacht worden, wo die Darstellung eines Berichtes über sie zu ihrer Ergänzung bedurfte. Man wird also hier allein über den Einfluß des Katholischen auf das Evangelische eine Mittheilung finden, und nicht über die Rückwirkung dieses letzten auf jenes. Eben so handelt es sich hier allein um den deutsch-evangelischen Kirchengesang. Der böhmische, der französische, sind mit ihm in lebendiges Verhältniß getreten, nicht des Empfangens allein, sondern auch des Gebens, sie durften daher nicht übergangen werden. Der englische, holländische, scandinavische, hat zu dem deutschen nur empfangend, nicht gebend, sich verhalten; was er an Ursprünglichem enthält, wird zwar gewiß der näheren Betrachtung werth seyn, und eine besondere Forschung und Darstellung lohnen, nur wäre sie hier nicht an ihrer Stelle gewesen. Außerdem hielt der Verfasser es für unnöthig, und auch der Würde des Gegenstandes nicht für angemessen, nur anderweit darüber Mitgetheiltes, ohne eigene Anschauung, zusammenzutragen. Sollte diese ihm einst gewährt seyn, so wird er das Erfahrene und Geschaute nicht zurückhalten. Das über den italienischen Psalter nach eigener Forschung Berichtete konnte bei Gelegenheit des calvinischen Kirchengesanges eine angemessene Stelle finden.

Inhaltsverzeichniß.

Erstes Buch.

Der evangelische Kirchengesang in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

Einleitung .... Seite 1

Erster Abschnitt. Die Quellen des evangelischen Kirchengesanges .... „ 8

I. Liturgische Gesänge der alten Kirche .... „ 8

II. Der Volksgesang .... „ 40

III. Ältere in den evangelischen Kirchengesang aufgenommene Melodieen deutscher geistlicher Lieder .... „ 98

Zweiter Abschnitt. Die ältesten, ursprünglich geistlichen Liedweisen aus dem ersten Jahrzehend der Kirchenverbesserung. 1517—1527 .... „ 123

Dritter Abschnitt. Luther als Sänger geistlicher Weisen für die evangelische Kirche .... „ 143

Vierter Abschnitt. Die Setzer geistlicher Liedweisen seit dem Beginne der Kirchenverbesserung bis um die Mitte des 16ten Jahrhunderts .... „ 163

Johannes Walter .... Seite 163
Ludwig Senfl .... „ 168
Arnold von Bruck .... „ 185
Heinrich Finck .... „ 186
Georg Rhaw .... „ 187
Martin Agricola .... „ 189
Balthasar Resinarius .... „ 191
Benedict Ducis .... „ 194
Sixt Dietrich .... „ 196
Lupus Hellinck .... „ 197
Wolf Heinz .... „ 198
Johannes Stahl .... „ 200
Thomas Stoltzer .... „ 201
Georg Forster .... „ 202
Stephan Mahu .... „ 203
Vogelhuber .... „ 204
Huldreich Bretel .... „ 204
Johann Weinmann .... „ 204
Virgilius Hauck .... „ 204
Johann Kugelmann .... „ 205

Zweites Buch.

Der evangelische Kirchengesang in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

Einleitung .... „ 222

Erster Abschnitt. Die Psalmlieder der Calvinisten und ihre Singweisen .... „ 228

Goudimel .... „ 256
Claudin le Jeune .... „ 257
Samuel Marschall .... „ 260

***

Zweiter Abschnitt. Der Kirchengesang der mährischen Brüder ..... Seite 265

Dritter Abschnitt. Die kirchlichen Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts ..... " 302

Vierter Abschnitt. Die Setzer früherer geistlicher Liedweisen um die zweite Hälfte des 16ten Jahrhunderts ..... " 338

Matthias le Maistre ..... Seite 338
Jacob Meiland ..... " 339
Gallus Dreßler ..... " 341
Leonhard Schröter ..... " 341
David Wollenstein ..... " 343
Siegmund Hemmel ..... " 344
Lucas Osiander ..... " 346
Samuel Marschall ..... " 351
Seth Calvisius ..... " 352
Bartholomäus Gese ..... " 359
Hieronymus Prätorius ..... " 368
Jacob Prätorius ..... " 370
David Scheidemann ..... " 371
Joachim Decker ..... " 372
Hans Leo Haßler ..... " 372
Gotthard Erythräus ..... " 376
Andreas Raselius ..... " 378
Melchior Vulpius ..... " 378
Michael Prätorius ..... " 380

Fünfter Abschnitt. Sänger und Setzer neuer Kirchenweisen in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts ..... " 393

Nicolaus Herrmann ..... " 393
Joachim von Burgk ..... " 397
Nicolaus Selneccer ..... " 404
Antonio Scandelli ..... " 412
Johann Steuerlein ..... " 413
Matthias Gastritz ..... " 418

Sechster Abschnitt. Johannes Eccard ..... " 433

Adam Gumpeltzhaimer ..... " 498

Schlußwort ..... " 504

Erstes Buch.

Der evangelische Kirchengesang in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Einleitung.

Es hat von jeher an Solchen nicht gemangelt, die der Kirchenverbesserung Schuld gaben, sie habe, die Einheit der allgemeinen Kirche auflösend, auch das Abwelken der heiligen Kunst veranlaßt. Andere sind eifrig bemüht gewesen, diese Anklage abzuwehren. Man hat ihr entgegnet: auch ohne die Kirchenverbesserung habe schon der naturgemäße Entwicklungsgang der bildenden Kunst, die um die erste Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in ihrer höchsten Blüthe gestanden, deren Verfall herbeiführen müssen; es sei nicht einmahl gegründet, daß die Kirchenverbesserung ihn habe beschleunigen helfen, denn jene Künste hätten bei Evangelischen wie Altgläubigen auch später noch einer nahmhaften Nachblüthe genossen.

Wir lassen dahingestellt seyn, mit wie vielem Glücke man diese Vertheidigung durchgeführt habe; die gegenwärtige Darstellung wird davon nicht berührt. Auch sie freilich tritt jenen Anschuldigungen entgegen, aber in ganz anderem Sinne. Sie wagt die Behauptung: die heilige Tonkunst habe, eben durch die Kirchenverbesserung einen neuen Aufschwung erhalten, der eine folgenreiche Entwicklung, eine hohe, eigenthümliche Blüthe derselben herbeigeführt habe. Es bedürfe keiner Vertheidigung jenes Weltereignisses gegen eine auf diesem Kunstgebiete grundlose Anschuldigung, man habe nur zu rühmen, freudig und dankbar zu bewundern. Es habe keinen Lebenskeim erstickt, sondern schlummernde erweckt, ja, scheinbar abgestorbene neu belebt. Nicht ein Zertrennen und Auflösen dürfe ihm vorgeworfen werden: habe es doch Gegenüberstehendes dauernd verbunden, lange Getrenntes innerlich vereinigt!

Eine kühne Behauptung vielleicht, aber gewißlich eine wahre! Was wir der Kirchenverbesserung nachrühmen, gelang ihr in dem evangelischen Kirchengesange. Diesen hat sie, als geistlichen Volksgesang, erst geschaffen; denn vor ihr bestand ein solcher nur in einzelnen, spärlichen Keimen, in zerstreuten Blüthen. Er ist der Gegenstand dieser Darstellung, in seinem Verhältnisse zu der Kunst; durch diese Fassung ihrer Aufgabe bedingt sich nothwendig ihre ganze Gestalt. Sie wird nicht eine bloße Erzählung desjenigen seyn dürfen, was seit den kirchlichen Bewegungen um den Anbeginn des 16ten Jahrhunderts sich zugetragen habe mit dem geistlichen Gesange, wie er aus einem volksthümlichen Bedürfnisse hervorgegangen sei, was endlich die sich neu gestaltende Kirche für ihn, schützend und fördernd gethan, wie er allgemach sich aus-

gebreitet habe. Freilich wird eine solche Erzählung ihr nicht fehlen dürfen, allein diese wird weder ihren Kern bilden, noch ihr voranzustellen seyn, wie man es erwarten möchte. Davon handelt es sich hier vor Allem, welche die vorhandenen aber schlummernden Lebenskeime gewesen, die auf dem Gebiete der Tonkunst durch die Kirchenverbesserung geweckt, welche die anscheinend abgestorbenen, die durch sie neu belebt worden; es gilt zu zeigen, was es doch sei, jenes Gegenüberstehende, jenes lange Getrennte, das sie dauernd innerlich vereinigt habe! Vor Allem also werden wir darzulegen haben, was sie, in diesem Sinne, vorgefunden, welcher Art es gewesen, wie es Quelle und Grundlage des von ihr geschaffenen geistlichen Gesanges habe werden können, und wirklich geworden sei.

Sie fand aber einen theils uralten, theils doch althergebrachten Kirchengesang vor, ein nur noch Fortgeübtes, nicht lebendig mehr Forterzeugendes; einen Gesang in fremder, dem Volke unverständlicher Sprache, in Tönen, die, wie es schien, in ihrer alterthümlichen Fassung nicht mehr vernehmlich zu ihm reden konnten. In ihm hat sie die Grundformen bedeutungsvoller Harmonieen, einen neuen Lebensquell, entdeckt, den eine auf nahmhafter Höhe damals schon stehende Setzkunst für sich allein noch nicht hatte eröfnen können. In diesen verjüngten Formen ist er wieder fortzeugend geworden, hat ein neues Leben entfaltet! Sie hat ihn dem Volksgesange, einem fremden, scheinbar in schroffer Trennung gegenüberstehenden Gebiete, vermählt; durch sie endlich ist, was wir als wesentlich getrennt kaum mehr denken können, die Thätigkeit des Sängers und Setzers, eine damals in der That geschiedene, fruchtbar vereinigt worden.

Dieses letzte ist für die Gesammtheit unserer Darstellung, wie deren Fortgang zeigen wird, eines der wichtigsten Verhältnisse, es zieht sich hin durch sie ohne Aufhören, es ist der Faden, an dem sie sich fortleitet. Wir fühlen uns deshalb gedrungen, dabei zunächst zu verweilen, uns deutlicher darüber zu erklären.

Glarean in seinem bekannten Werke über die 12 Tonarten, stellt gegen das Ende von dessen 2tem Buche, zu Anbeginn des 38sten Hauptstücks, eine Frage auf, deren Inhalt einen Lichtstrahl dringen läßt in das Wesen der Tonkunst seiner Tage und seiner Vorzeit, der den Weg den wir zu durchwandeln unternehmen, auch uns erhellen wird. »Oft hören wir unsere Zeit darüber streiten,« sagt er, »wer doch den Vorrang verdiene: wer eine Weise erfindet, die aller Gemüth bewegt, sich seiner bemeistert, und also dem Gedächtnisse sich einprägt, daß sie uns beschleicht, oft, wenn wir nicht an sie denken, so, daß wir alsdann, wie aus dem Schlafe erwacht, in sie ausbrechen? oder, wer einer solchen Weise drei Stimmen gesellt, oder mehre, die sie verherrlichen durch Nachahmungen, Ausweichungen, durch mannichfach abgestuftes Maaß? Beides, — fährt er dann fort, — ist eine angeborne Gabe, die der Lehre, welche sie nimmer verleihen kann, sich entzieht; Beides kann wohl einmal vereinigt seyn, aber selten werden wir in dem Sänger, dem Erfinder der Weise (phonascus), auch dem Setzer (symphonetes) begegnen, der diese kunstreich zu schmücken versteht. Nun ist aber die Entscheidung schwer, welcher dieser beiden, gewöhnlich getrennten Gaben, die Palme gebühre. Älter ist die Gabe des Sängers, denn es war eine Zeit, wo man noch keine Vielstimmigkeit kannte, und dennoch an dem Gesange sich ergötzte; in jeder Wissenschaft und Kunst pflegt man vor Allen die ersten Erfinder zu ehren; der Sänger also wird es seyn, den wir am höchsten zu schätzen haben, und zumahl der heilige. Denn ist auch der einfache kirchliche Gesang nicht so reich an Formen, oder auch Verschnörkelungen, wie der weltliche, so sind doch seine Tonarten, wenn sie sinnig unterschieden werden, sein höchster Schmuck, und es giebt nichts, das gleich ihm das Gemüth für Andacht erhöbe! Der Setzer, sei er auch kunstreicher als der Sänger, folgt diesem erst nach, er fügt erst zusammen, was jener zuvor erfunden. Die Freude, die des Sängers Gabe verbreitet, der Genuß, den sie gewährt, ist allgemeiner, denn viel

Digitized by Google

Mehre wissen sie zu schätzen, ja, selbst unter den Gelehrten sind Wenige, welche die kunstreiche Verbindung von vier oder mehren Stimmen wahrhaft zu würdigen verstehen; loben sie doch das Gehörte oft nur deshalb, um nicht ungelehrt zu erscheinen! Wie schwer wird es aber auch, einen solchen mehrstimmigen Gesang rein und angemessen vorzutragen, wie oft verhindert Unkunde und übler Wille den Ausführenden, auch das Beste dieser Art, ganz seiner würdig, den Hörern entgegenzubringen! Mögen also wir, die Verehrer dieser Kunst des Satzes, um ihres größeren Reichthums, ihrer Klangfülle, ihrer kunstvollen Verwebungen willen, dennoch den Sänger nicht zurückstellen gegen den Setzer, Beide vielmehr in gleichen Ehren und Würden halten.«

Glarean, dessen Rede wir, bald wörtlich, bald zusammendrängend mittheilten, weil wir manches unserem Zwecke Fremde daran auszuscheiden fanden, schrieb so zu einer Zeit, wo in der That Sänger und Setzer in dem angegebenen Sinne noch geschieden waren. Diese Trennung, so auffallend sie unserer Zeit erscheinen mag, welche Beides, den melodischen und harmonischen Theil des Gesanges nur als mit einander entstanden zu denken gewohnt ist, — diese Trennung war doch in dem Wesen und dem Bildungsgange der Tonkunst wohlbegründet. Denn die Setzkunst, die Kunst mehre Stimmen zu einem wohllautenden Ganzen zu vereinigen, mußte eine bedeutend jüngere seyn, als die des Erfindens einer Singweise. Diese, ein Erzeugniß des unbewußten, dem Menschen eingepflanzten Kunsttriebes, schafft zwar nach eben den allgemeinen Gesetzen, welchen auch jene gehorcht; allein jene wird dann erst möglich, wenn diese Gesetze allgemach in das Bewußtsein getreten, wenn sie durchschaut worden sind, wenn die Kunstmittel, ihnen zufolge, mit Wahl und Überzeugung angewendet werden. Sie ist daher nothwendig späteren Ursprungs; aber dann erst, wenn Beide in freiem Schaffen einander wiederum vermählt sind, ist die Kunst in ihrer ganzen Fülle vorhanden.

Nun war aber auch die Zeit, aus der Glareans Worte herrühren, eine solche, in der jene Vereinigung beider Richtungen tonkünstlerischer Thätigkeit mit siegreichem Erfolge sich anbahnte. Daß es geschehen, rühmen wir dem evangelischen Kirchengesange nach, der Frucht der Kirchenverbesserung. Er zeigt uns, wie im Anbeginn die entschiedene Trennung des Sängers und des Setzers, so gegen das Ende des sechzehnten Jahrhunderts deren Verschmelzung; an ihm, dem Erzeugnisse frommer Begeisterung, reifte auch die Tonkunst zu ihrer Vollendung. In doppelter Rücksicht daher ist die nähere Betrachtung seines Emporkeimens, Entwickelns, Ausblühens, belehrend und erfreulich, eine würdige Aufgabe für den Forscher auf dem Gebiete der Kunstgeschichte. Waren die Erzeugnisse der Kunst des Sängers, die Hervorbringungen des unbewußten Kunsttriebes, für den Setzer, den mit Wahl und Absicht Zusammenfügenden, anfangs eben nur eine Veranlassung, seine neue Kunst daran zu üben, und suchte und schätzte er an ihnen zumeist nur die Gelegenheit sinnreicher Darlegung derselben; so fand er sich nunmehr in einer ganz neuen Stellung zu diesen seinen Aufgaben. Die neuen geistlichen Gesänge in der Muttersprache brachten ihm volksmäßige Melodieen entgegen, denn sie waren heilige Volkslieder, für den kirchlichen Gemeinegesang bestimmt; seine Kunst sollte diesen sich anschließen, in ihnen sollte sie nun erst recht heimisch werden in der Kirche. Da galt es nun, die Setzkunst dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen, den Geist der in jenen Weisen schlummerte durch diese Kunst zu erwecken, jeden ihrer Schritte seiner vollen Bedeutung nach zur Anschauung zu bringen, ihnen, und dadurch dem Sänger wahrhaft näher zu treten, die ursprüngliche Einheit der Kunst desselben und der des Tonsetzers lebendig zu empfinden, zu erkennen, und beide endlich schöpferisch zu vereinigen.

Jene Kunst des Setzers aber war um den Beginn der Glaubensreinigung, wenn auch nicht eine neue — denn zweihundert Jahre zuvor schon sehen wir sie mit einiger Bedeutung auftreten — doch eine in ihrer Ausbildung rasch fortschreitende, ihren Freunden daher stets Neues entgegenbringende. In einem kunstreichen und kunstliebenden Jahrhunderte, wie das beginnende sechzehnte, mußte man, schon ihrer sinnreichen Strebsamkeit wegen, sie besonders hochachten, sie mußte zu stets wachsender Ehre gelangen. Es konnte nicht fehlen, daß man, wie es wirklich geschah, über sie der einfacheren Thätigkeit des Sängers vergaß, des Erfinders der Singweisen, die dem reichen und mannichfachen Gewebe des Setzers als Einschlag dienten. Glarean, wenn er auch Beiden gleiche Ehre und Würde beigemessen haben will, fand sich deshalb veranlaßt, doch vorzüglich auf Gerechtigkeit gegen den Sänger zu dringen. Allein das Schicksal des Vergessenwerdens hat dennoch zumeist die frühesten Sänger unserer Kirchenweisen getroffen; mit einiger Sicherheit nur dürfen wir Luther als Urheber einzelner unter ihnen nennen. Die Namen der Setzer dagegen, die jene Weisen durch begleitende Stimmen schmückten, einfacher, oder künstlicher, nach damals üblicher Art, finden wir in geistlichen Singbüchern jederzeit sorgfältig genannt, und dadurch ist bei Vielen der leicht erklärliche Irrthum entstanden, sie auch für deren Sänger zu halten. Wir sind jedoch in den meisten Fällen außer Stande, über diese letzten sichere Nachricht zu geben; bis gegen das letzte Viertel des 16ten Jahrhunderts vermögen wir nur die Quelle, und die ungefähre Zeit des Entstehens der Melodien zu bestimmen. Diese Quellen aber sind sehr verschiedener Art, und mannichfach das Verhältniß des neuen deutschen geistlichen Gesanges zu ihnen. Denn nicht eine schaffende Thätigkeit allein tritt hervor bei seinem Entstehen, auch eine mannichfach aneignende, wenn freilich niemals ohne schöpferisches Umbilden und Ausgestalten. Wiederum also werden wir zurückgewiesen auf dasjenige, was die Kirchenverbesserung in dieser Richtung ihrer Wirksamkeit als schon Vorhandenes sich gegenüber fand. Zunächst nahm sie mit Recht für sich in Anspruch, was an volksmäßigen Weisen geistlicher deutscher Lieder aus früherer Zeit bereits im Leben war. Weniger an den Weisen fand sie hier umzugestalten, als an den Liedern selbst, sofern diese dasjenige noch an sich trugen, was die gereinigte Lehre, in Übereinstimmung mit der allgemeinen frommen Überzeugung, als Irrthum oder Mißbrauch zu bekämpfen hatte. Umgekehrt stellte das Verhältniß sich dar bei dem, aus dem uralten lateinischen Kirchengesange Herüberzunehmenden. Wenn auch eine Übertragung in die Muttersprache, so war doch eine Umgestaltung der Lieder selbst kaum irgend vonnöthen; deren mehrhundertjährige Weisen jedoch erforderten eine Bearbeitung, um sie, wenn auch mit Bewahrung ihres altkirchlichen Gepräges, doch volksmäßiger, eingänglicher zu machen, sie, in ihrem rhythmischen Baue zumahl, den gangbaren Weisen in der Muttersprache mehr zu nähern. Wurde endlich die beliebte, allgemein ansprechende Melodie eines weltlichen Liedes hinübergenommen in den Kirchengesang, so war Beides vorhanden, eine ganz neue Schöpfung in dem ihr unterlegten, geistlichen Liede, in ihr selbst aber eine Umbildung. Denn einer solchen bedurfte sie in vielen Fällen, wenn auch nicht jederzeit, sofern irgend etwas in ihr noch verstoßen konnte gegen kirchlichen Ernst, und die Würde des Heiligthums in das man sie aufnahm.

Alle diese Richtungen der Thätigkeit bei der Gründung unseres evangelischen Kirchengesanges werden wir in den folgenden Blättern näher zu betrachten haben. Wir beginnen mit der aneignenden, wie sie hervortritt im Sammeln, im Sichten, im Umbilden, und gehen fort sodann zu der eigentlich schöpferischen, wo denn freilich, wie schon angedeutet worden, wenige Namen der Erfinder können genannt werden für diejenigen, die in kunstgeschichtlichen Darstellungen zunächst nach diesen zu fragen gewohnt sind. Unter den Setzern jedoch werden wir achtbare, ja, die ausgezeichnetsten Künstler des

Digitized by Google

beginnenden sechzehnten Jahrhunderts zu nennen, und über sie zu berichten haben. Ein zweiter Abschnitt unseres Berichtes wird sodann die letzte Hälfte jenes Zeitraums umfassen mit Einschluß der ersten Jahre des folgenden siebzehnten Jahrhunderts; jene Blüthezeit unseres Kirchengesanges, wo die Weisen der älteren geistlichen Lieder in mehrstimmigem Gesange ihr inneres Wesen, ihre Bedeutung, nunmehr entfalten, wo ihre Grundformen, die Kirchentöne, durch die Harmonie verklärt, in aller Würde und Kraft sich offenbaren, wo die hehren Klänge uralter, christlicher Begeisterung, heilig und geheimnißvoll, doch demüthig und liebend, sich herablassen zu einem späteren Geschlechte, die volksmäßige Form nicht verschmähend, um ihm näher zu treten, und eben in ihr nun ihre ganze, reiche Lebensfülle aushauchen; wo, durch sie befruchtet, ein neuer Geist sich regt und erwacht in den ursprünglich volksmäßigen Tönen, durch den sie, geläutert, erneut, geheiligt, kühn sich stellen dürfen neben jene. Das früher ahnungsvoll, fast ohne Bewußtsein seines reichen Inhalts Erfundene, durch die Sorgfalt vieler Nachgebornen Gepflegte und allgemach Gezeitigte, blüht nun auf unter den Händen eines großen Meisters jener Zeit. In der unsrigen ist er fast vergessen, nur von einzelnen Forschern wird er mit Ruhm nebenher genannt als der Schüler eines der größesten Tonkünstler des sechzehnten Jahrhunderts, seine Werke hat, seit lange her, Keiner mehr gekannt. Er, wenn auch nicht zuerst, doch in tiefster Bedeutung, vereint nunmehr Beides in sich, den Sänger, Erfinder, und den Setzer; in diesem Sinne dürfen wir ihn als die Krone jenes Zeitraums bezeichnen, denselben nach ihm nennen. Es ist Johannes Eccard, der Zögling des Orlandus Lassus, Thüringer von Geburt, in der Hauptstadt Preußens einheimisch um die Zeit seiner größesten Kraft und Fruchtbarkeit. Eine neue Gesangschule blüht dort auf unter ihm, in der wir späterhin nicht den Sänger allein und den Setzer, sondern auch den Dichter selbst, vereint antreffen werden. Um dieselbe Zeit aber beginnt jener merkwürdige Umschwung in der Tonkunst, durch den sie eine neue Grundlage erhielt, neue Verhältnisse, ein neues Ziel; eine Richtung, die von den alten kirchlichen Grundformen hinwegleitet, und wie sie dem Ausdrucke der mannichfaltigen Bewegungen des menschlichen Gemüthes mit glücklichem Erfolge zugewandt ist, und über diesem Streben einen Reichthum neuer Mittel gewinnt, das innerste Wesen der Kunst heiligen Gesanges erschüttert. Konnte man das Gepräge der vorangehenden beiden Perioden daran erkennen, daß auch das Weltliche durch die volle Kraft begeisterter kirchlicher Frömmigkeit geheiligt wurde, so darf man von dieser dritten eingestehen, daß dem Heiligen allgemach eine weltliche Färbung geliehen wurde. Allein nach und nach nur bahnt diese neue Ordnung der Dinge sich an, wie denn überhaupt eine jede geschichtliche Entwicklung, gleich dem Keimen und Fortwachsen in der Natur, nicht den neuen Zustand schroff hinstellt neben den vorigen. Bis über die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts hinaus, in der frühesten Zeit dieser dritten Periode, erfreuen wir uns noch einer schönen Blüthe der Liederdichtung, der Erfindung neuer Weisen; möchte doch Mancher wohl sie eine höhere nennen, weil nunmehr die schöpferische Thätigkeit fast allein obwaltet, die aneignende zurückgedrängt ist, die alte Trennung des Sängers und Setzers fast ganz aufgehört zu haben scheint. Allein mit dem lebendigen Gefühle der Kirchentonart erlischt unvermerkt das alte, kirchliche Gepräge der geistlichen Liederweisen; länger noch erhält sich ihr kräftiger bedeutungsvoller Rhythmus, bis ein gleichförmiger, wechselloser Fortschritt, angeblich dem kirchlichen Ernste allein angemessen, die Stelle der früheren Mannichfaltigkeit einnimmt, und endlich selbst die den ersten beiden Zeiträumen angehörenden Weisen dieser neuen Form sich fügen, eine Umbildung erleiden müssen. Wie nun diese, gleich den später erfundenen, das ursprüngliche, kirchlich-volksmäßige Gepräge einbüßen, gewinnt, ihnen gegenüber, das Kirchenlied mehr das Gepräge des Andachtliedes; und es ist nicht ohne Bedeutung, daß, wie dieses überhaupt mehr die

einsame Betrachtung, die häusliche Stille in Anspruch nimmt, oder den engeren Kreis der Familie voraussetzt, nun auch die auf die Kirche, die Gemeine, hindeutende, ursprüngliche *Vielstimmigkeit* geistlicher Liederweisen zurücktritt, daß die vier- und mehrstimmigen Melodieenbücher immer seltener werden, und die nur zweistimmigen, neben der Melodie den bezifferten Baß allein gebenden, überhand nehmen. So tritt nun ein Verhältniß ein, demjenigen entgegengesetzt, das wir im Beginn der Gründung des neuen Kirchenwesens bei dessen geistlichen Gesange wahrnahmen. Stellte in seinen Beziehungen zur Tonkunst die Gabe des *Setzers* damals sich dar als die bei weitem überwiegende, so tritt sie jetzt zurück, ja kaum dürften wir eine Spur derselben noch erkennen in der oft völlig vernachläßigten Führung der Grundstimme, und der über sie gesetzten spärlichen Andeutung der Harmonieenfolge. Doch nehmen wir dieses Zurücktreten meist nur bei den Erfindern neuer Weisen wahr; diese legen auf deren harmonische Durchbildung gegen das Ende dieses dritten Zeitraums fast gar keinen Werth mehr, obwohl sie nun die von ihnen gesungenen Melodieen mit ihrer mehrstimmigen Entfaltung zugleich zu denken, und ihre volle Bedeutung dadurch zu offenbaren sich befähigt sahen. So besteht denn die ursprüngliche Trennung des Sängers und Setzers fort, es erhält sich eine eigenthümliche Kunst dieses letzten, neben der Gabe jenes, und erzeugt, eben auf dem Gebiete unseres Choralgesanges, eine in der Geschichte der Tonkunst in dieser Art sonst nicht wieder vorkommende Erscheinung. Vom Anbeginn war die geistliche Liedweise, die neugeschaffene wie die entlehnte, der Gegenstand, die Aufgabe gewesen für eine, ihr allgemach näher tretende, ihr tieferes Verständniß erringende, es immer mehr zu lebendiger Anschauung bringende Kunst, die des Setzers. Diese, zuerst ein einzelner Zweig der gesammten Tonkunst, wirkte aber zugleich, je länger je mehr, zu deren Fortbildung im Allgemeinen, an ihr gelangte dieselbe wesentlich erst sich selber zum Bewußtsein, und reifte so ihrer Vollendung entgegen. Eine *nothwendige* Trennung des Setzers und des Sängers war mit dem Ausgange des sechzehnten Jahrhunderts, geschweige denn mit dem Beginne unserer dritten Periode, nicht mehr vorhanden. Allein es war eine Veranlassung zurückgeblieben für ihr Fortbestehen, theils in ihrer bisherigen, so langen Dauer, mehr aber noch in dem damals eintretenden Umschwunge der Tonkunst. Die durch ihn angebahnte Veränderung ihrer Grundlage, die Bereicherung ihrer Mittel, vor Allem die völlige Erneuerung der Kunst des Setzers, reizte und befähigte die Späteren, in ganz anderem Sinne als bisher, ihre Aufgabe, den älteren kirchlichen Liedweisen gegenüber, zu lösen. Dadurch aber gewinnt die nunmehr folgende, *vierte* Periode unserer geschichtlichen Darstellung, zeigt sie uns auch den Verfall schöpferischer Thätigkeit im Erfinden neuer geistlicher Melodieen, und deren harmonischer Belebung durch ihre *Urheber*, doch eine Bedeutung, welche sie sonst nicht haben würde. Das kirchliche Gepräge ist hier allgemach verschwunden in der großen Anzahl neuer geistlicher Weisen, die zu Ende des 17ten, zu Anfange des 18ten Jahrhunderts, in der sogenannten *pietistischen Zeit*, schnell und reichlich entstehen; wir können sie nicht besser bezeichnen, als indem wir sie *galante* nennen, ein Ausdruck, dessen jene Zeit mit Vorliebe sich bedient, wenn sie die Treflichkeit und Zierlichkeit des Neueren hervorheben will gegen das sogenannte *Altfränkische* ihrer Vorgänger, das sie, und mit ihm den alten Choralgesang, nur mit Geringschätzung anzusehen pflegt. So freilich nicht eben jene Pietisten, die es zum großen Theile mit der Frömmigkeit gründlich und herzlich meinten, sie in ihrem Leben und Wirken oft mit eigener Aufopferung bethätigten, und von denen wir Lieder besitzen, in welchen zumahl innere Seelenzustände mit Wärme und Tiefe sich aussprechen: sie würden ein solches Urtheil mit Bewußtsein gewiß nicht gefällt haben. Allein die Tonkünstler jener Zeit und ihre Hörer lassen sich auf solche Art vernehmen; die neuen zierlicheren Formen verdrängen die großartigen und mächtigen der Vorzeit, und weil

man jenen gemäß nun auch empfand, wurden sie unbewußt zu der Sprache, in der das Innere sich kündete. Allein wenn auch die meisten Tonkünstler dieses Zeitraums den Choral bei ihren größeren, der theatralischen Form, deren sie sich rühmen, immer mehr genäherten geistlichen Tondichtungen nur leichtsinnig und oberflächlich behandeln, und im Orgelspiele allein, als Grundlage künstlicher Ausführungen, ihn einer größeren Rücksicht würdigen, so doch nicht ein hervorragender Meister jener Tage, den wir eben hier mit Bewunderung und Ehrfurcht zu nennen haben, Johann Sebastian Bach. Wie er im Orgelspiele alle seine Vorgänger, alle Mitlebende übertrift, und dieses durch neue, mannichfaltige Verknüpfungen des Chorales mit dem reichsten Stimmengewebe bethätigt, das, von ihm scheinbar unabhängig, durch ihn dennoch erst bedeutsam wird, und seine Bedeutsamkeit wiederum eindringlich hervorhebt; wie er darin seitdem nicht wieder erreicht ist; so zeigt er auch in vierstimmiger Behandlung älterer Choräle aus allen jenen, zuvor beschriebenen Perioden, seien sie nun entlehnte oder neu erfundene, einen seltenen Sinn für die Eigenthümlichkeit der Zeiten in denen sie entstanden, für die kirchlichen Grundformen nach denen sie sich bildeten. Dabei aber trägt diese Behandlung, besonders in der melodischen Führung, durchaus das Gepräge seiner Zeit und seiner eigenthümlichen tonkünstlerischen Richtung. Er weiß sich des reichen Erwerbes seiner Zeit an neuen Kunstmitteln dafür in ganzer Fülle zu bedienen, selbst da, wo wir glauben sollten, dieser müsse den älteren Kirchenmelodieen widerstreben; denn zu unserer Überraschung sehen wir sie eben durch diesen auf die fremdeste, und doch sinngemäßeste Weise belebt. Kann er sie auch nicht, gleich Eccard, zu Mustern kirchlicher Kunst gestalten, so weiß er an ihnen doch sein tonkünstlerisches Vermögen glänzend und tiefsinnig zu offenbaren. Daneben ist er auch Erfinder neuer geistlicher Melodieen, freilich in der galanten Art seiner Zeit, die auch in diesem würdig-ernsten Manne sich nicht zu verläugnen vermag, Gesänge, die, weil des volksmäßigen Tones entbehrend, geistliche Arien zu nennen sind, eher als Choräle, und die, wenn auch in Melodieenbüchern anzutreffen, kaum längere oder weitere Verbreitung gefunden haben dürften. Mit diesem außerordentlichen Meister, der wiederum den Sänger und Setzer in sich vereint, beide aber, auch bei unläugbarer Nähe, dennoch in weiter Entfernung, in entschiedener Trennung zeigt, schließen wir unsere Darstellung, jene kurze Zeit des Entstehens neuer, im Gegensatze gegen die seinigen wiederum völlig schmuckloser geistlicher Weisen, nur im Vorübergehen betrachtend, in der viele Meister, zum Theil aus seiner Schule, an Gellerts damals allgemein verehrten Kirchenliedern wetteifernd sich versuchten.

Indem wir aber diesen Kreislauf einer, durch die Kirchenverbesserung geschaffenen, heiligen Kunst eigenthümlicher Art durch fast drei Jahrhunderte verfolgen, werden wir dabei eben so wenig ihre Beziehungen zu dem Gesammtgebiete der Tonkunst aus dem Auge lassen dürfen, als ihr Verhältniß zu der jedesmaligen Gestalt der Kirche in der sie heimisch war, deren Geist und inneres Leben durch sie auf besondere Weise sich ausspricht. So wird unsere Darstellung, gelingt es ihr nur einigermaßen ihre Aufgabe zu lösen, eine kunstgeschichtliche sowohl als kirchengeschichtliche zu nennen seyn.

Erster Abschnitt.

Die Quellen des evangelischen Kirchengesanges.

I. Liturgische Gesänge der alten Kirche.

Durch den heiligen Gesang der alten Kirche, an den die im 16ten Jahrhunderte neu erstehende, einen geistlichen Volksgesang schaffende, sich lehnte, erhielt dieser das Gepräge, die Bewährung, als ein kirchlicher. Die melodischen Grundformen jenes alten Kirchengesanges, in denen zugleich die Keime eigenthümlicher Harmonieen schlummerten, nahm die gereinigte Kirche zur Grundlage ihrer neuen Schöpfungen, sie entlehnte von ihm, allein allezeit schöpferisch ausgestaltend und umbildend. Es geschah in allgemeinem Sinne; denn die ältesten Grundformen des heiligen Gesanges, die Kirchentöne, gelangten nun in der gedrungenen, volksmäßigen Gestalt des neuen heiligen Liedes erst zu lebendiger Anschauung; jene Zeit frommer Begeisterung, empfänglich wie sie war und genugsam vorbereitet für neue Schöpfungen der Tonkunst, bedurfte vor Allem auf dem Gebiete der heiligen nur eines belebenden Hauches, um frische Blüthen des Geistes zu zeitigen. Aber auch in besonderem Sinne; denn indem nach jenen Formen schon früher Gebildetes hinübergenommen wurde, schmolz man es doch um, zumeist in die rhythmisch ebenmäßige, in sich mehr übereinstimmende Gestalt des Volksliedes, um es, auch bei treuem Beibehalten seiner bezeichnenden Grundzüge, dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen.

Wie dieses geschahe, wollen wir nunmehr näher betrachten. Damit aber diese Betrachtung eine fruchtbare werde, sind wir genöthigt, einige Bemerkungen hier vorangehen zu lassen über den Bildungsgang der Tonkunst bis zu den Zeiten der Kirchenverbesserung. Wechseln werden wir dabei, wie es eben erforderlich seyn wird, mit geschichtlicher Erzählung und allgemeiner Betrachtung. Wir werden zu zeigen haben, auf welcher Grundlage diese Kunst bis dahin sich auferbaut hatte, welche Veranlassungen vorhanden waren zu ihrer Ausdehnung und Erweiterung; das Entstehen jener Grundformen werden wir anschaulich zu machen haben, wenn wir auch nicht einen jeden Fortschritt ihrer Entwicklung nachzuweisen vermögen. Haben wir dann später im Fortgange unserer Untersuchungen über dasjenige im Einzelnen zu berichten, was ein jeder der zuvor bezeichneten Zeiträume dem allgemach anwachsenden Schatze unseres evangelischen Kirchengesanges hinzubrachte, so wird dann der eigenthümliche Werth einer jeden solchen Gabe, sei sie nun eine Belebung, Fortbildung, Verklärung des schon Vorhandenen gewesen, oder eine neue Schöpfung, erst recht klar werden, und, soweit dies überall bei Werken der Tonkunst möglich ist, werden wir mit Worten auszudrücken vermögen, worin er bestehe.

Aller Gesang beruht unläugbar auf einem Bedürfnisse des Menschen, durch Töne, die er, mit Höhe und Tiefe wechselnd, in seiner Kehle bildet, das Leben seines Innern zu offenbaren. Jener Wechsel

des Hohen und Tiefen aber, durch den der Gesang sich darstellt, kann nur alsdann wahrhaft gestaltend werden, wenn er ein verhältnißmäßiger, ein auf diesem Wege erst lebendig gegliederter ist. Tonverhältnisse also bildet der Mensch, sobald er zu singen beginnt; das Gesetz, nach welchem er sie schaft, ist ein seiner Natur inwohnendes, das seine Bildungen regelt, auch ohne daß er desselben dabei sich deutlich bewußt wird, noch davon Rechenschaft zu geben vermag.

Dürfen wir nun dieses Gesetz, begründet wie es ist durch die hohe Stufe, die der Mensch in der Natur einnimmt, ein besonderes, ihm eigenthümliches nennen; so ist er doch wiederum durch seinen Zusammenhang mit der gesammten Natur auch allgemeinen Gesetzen unterworfen in seinem Bilden und Treiben. Diese werden sich geltend machen je nach der Beschaffenheit der natürlichen Dinge, die er in den Kreis seiner Thätigkeit hineinzieht: er wird durch diese allgemeinen Gesetze eine Bestimmung, eine Beschränkung seines Bildens erfahren, und wie er durch dieselben bald sich gefördert sieht, bald gehemmt, wird er sich veranlaßt finden, sie erkennen, in den Begriff aufnehmen zu lernen. So wird allgemach auch das in ihm waltende, besondere Gesetz ihm in das Bewußtsein treten; er wird erfinden, indem er findet, durch lebendige Anschauung wird er die Wurzel immer wachsender Erkenntniß gewinnen.

Auf diesem Wege der Erfindung sehen wir den Menschen, indem er, gesangfähig, gesangbedürftig, gesangübend, tonerzeugenden Körpern in der Natur nachspürt, die verschlossenen Klänge ihnen entlockt, sie seinem Gesange anschließt, die Verhältnisse seiner Töne, das Gestaltende allen Gesanges, nach ihnen regelt. Deshalb sind wir auch berechtigt, die Naturgesetze, denen zufolge die Klangerzeugung durch jene Körper erfolgt, als allgemeine Gesetze menschlichen Gesanges zu betrachten; unter dem nothwendigen Vorbehalte freilich, daß sie durch die eigenthümlichen Bedingungen der besonderen Natur des Menschen ihre nähere Bestimmung und Abgrenzung erhalten werden.

Zweierlei klangerzeugenden Körpern nun haben diejenigen Völker sich angeschlossen, von denen wir unsere Tonkunst herleiten, und beide bilden auch gegenwärtig noch deren gesammte Grundlage, es sei in Begleitung des Gesanges, oder Ausbildung freien Tonspiels. Es ist die Saite und die Pfeife. Der körperliche Umfang, die Dicke, entscheidet bei der einen, der Umfang der umschlossenen, schwingenden Luftsäule bei der andern, so wie die Länge bei beiden, über die Höhe und Tiefe ihres Klanges an sich, des Grundtones; verhältnißmäßige Verkürzung oder Verlängerung durch verschiedene Mittel läßt wechselnde Tonverhältnisse durch beide hervorgehen. So war es denn das Längenmaaß, und in ihm die Zahl, durch welche der Mensch am frühesten die Tonverhältnisse seines Gesanges ordnete, indem er auf dem Wege rein mathematischer Construktion dem Geheimnisse der Klangerzeugung näher zu treten strebte.

Wir haben alle Ursache zu glauben, daß das Tonsystem der Griechen auf diesem Wege ausschließend sich gestaltet habe, denn seine Verhältnisse sind durch die fortgesetzte Theilung des klingenden Körpers nach Hälften und durch Vergleichung von vier auf solche Weise gefundenen Theilen mit deren drei darzustellen. So entstand den Griechen eine Folge verknüpfter theils, und theils getrennter Tetrachorde, von denen jedes einzelne in ihrem diatonischen Klanggeschlechte durch drei Tonverhältnisse ferner gegliedert war: durch die zwei weiteren, einander gleichen, des Ganztones, und das denselben voranstehende, engere des Halbtones. Innerhalb der durch Tetrachorde von solcher Gliederung dargestellten Tonreihe entstanden ihnen ferner ihre sieben Octavengattungen (Tonarten), jenachdem die einzelnen, unter dem Verhältnisse der Octave befaßten sieben Klänge als Anfangspunkte und Grund-

klänge der Reihe gesetzt wurden, und auf diese Art deren Tonverhältnisse in siebenfach verschiedener Folge erscheinen ließen.

Man hatte auf diesem Wege den klingenden Körpern ein Gesetz vorgeschrieben, welchem folgend, sie allerdings eine Reihe unter sich streng verhältnißmäßiger Klänge erzeugten: ja man war selbst dem, in ihnen waltenden Gesetze der Klangentwicklung durch die Darstellung der Octave, der Quinte und Quarte näher getreten, ohne es jedoch zu durchdringen. Ob die Tonkunst der Griechen innerhalb dieser, durch ihr Tonsystem gegebenen Grenzen mit Freiheit und Anmuth sich bewegt habe? können wir, bei dem gänzlichen Verluste aller bedeutenderen Denkmahle derselben, aus eigener Anschauung nicht mehr erkennen lernen. Wird es durch Berichte der Zeitgenossen uns vielfach versichert, ja, fehlt es der Gegenwart an Solchen nicht, die bei der reicheren und feineren Entwicklung der Tonverhältnisse in dem chromatischen und enharmonischen Klanggeschlechte der Griechen, ihrer Tonkunst sogar einen Vorzug vom der unsrigen einräumen möchten; so sei es vergönnt diesen Vorzug in Zweifel zu stellen, da ihr, bei aller feineren melodischen Abschattung, doch die Harmonie in unserem Sinne fehlte, und fehlen mußte, weil die Anschauung des in dem Naturgesetze der Tonentwicklung dargestellten Dreiklangs ihr mangelte, der auf dem gewählten Wege mathematischer Construktion nicht zu finden war.

Viele werden geneigt seyn, diesen Mangel zu läugnen. Denn es wird uns schwer, einen Zustand zu denken, wo dasjenige, dessen wir uns jetzt mit Leichtigkeit, fast unbewußt, bedienen, das als ein angebornes Werkzeug oder Kunstmittel uns erscheint, noch nicht vorhanden war: womit es nahe genug zusammenhängt, einen solchen Zustand, zumahl bei einem hochgebildeten Volke wie die Griechen, überall in Abrede zu nehmen. Die Terz in ihren beiden Formen, dargestellt zwar in dem Tonsystem der Griechen, doch nicht in Verhältnissen um die Bildung des Dreiklangs zu gestatten — die Terz erscheint uns so unerlaßlich, um selbst melodisch nur einem jeden Gesange sein eigenthümliches Gepräge zu geben, daß es uns unmöglich fällt, einen solchen, wo sie nicht in dieser Hinsicht auch das Bestimmende seyn sollte, uns vorzustellen. Wir werden indeß durch die ganze Beschaffenheit des griechischen Systems zu der Annahme dieses, wenn auch uns unbegreiflichen Mangels gezwungen.

Konnte nun den Griechen ihr Tonsystem einen gleichzeitigen Gesang mehrer Stimmen nur in den Verhältnissen des Einklanges der Octave, Quarte und Quinte gestatten; so finden wir eine gleich rohe, unserem Ohre widrige Harmonie, bei dem Anschließen an jenes System, auch den Abendländern im zehnten Jahrhunderte christlicher Zeitrechnung eigen. Hucbald begleitet den Kirchengesang mit jenen, im Sinne der Griechen allein als Wohlklänge erscheinenden Tonverhältnissen, und erst seit dem 13ten Jahrhunderte traten bei Franco, dem auch um Zeitmaaß und Taktgewicht so verdienten Meister, beide Terzen, die große und die kleine in die Rechte ein, welche sie seitdem siegreich behauptet haben.

Die allgemach gewonnene Anschauung von der harmonischen Bedeutsamkeit zumahl der großen Terz ist von ungemeiner Wichtigkeit für die Geschichte der Tonkunst, sofern durch sie das Gesetz der Klangentwicklung lebendiger in das Bewußtsein trat. Ehe wir dieses wiederum näher in das Auge fassen, ist es erforderlich, einige Thatsachen der Geschichte zuvor noch in Erwägung zu ziehen.

Nach dem Zeugnisse eines gelehrten Forschers, der den alten heiligen Gesang der römischen Kirche vorzüglich zu dem Gegenstande seiner Untersuchungen gemacht hat*), ist dieser Gesang (gewöhnlich der

*) Baini.

gregorianische nach dem Papste genannt, der die treflichsten Denkmale desselben sammelte, sichtete und ordnete) in den ältesten Zeiten christlicher Zeitrechnung entstanden, und hat selbst noch durch das 12te Jahrhundert hin geblüht, sofern er auch damals im Wachsen begriffen gewesen ist. Vom 13ten Jahrhunderte ab rechnet er dagegen seinen Verfall.

Als älteste und treflichste Denkmale dieses Kirchengesanges nennt er die Hymnen. Ihre Gesangweisen sind ihm theils ächt altgriechische, von heidnischen Gesängen auf die neuen, in christlichem Sinne gedichteten übertragene, theils im 4ten und 5ten Jahrhunderte jenen älteren nachgebildete: Erzeugnisse also, oder mindestens Nachklänge der Tonkunst des griechischen Alterthums.

Wir lassen es dahingestellt, ob seine Versicherung richtig sei, daß in diesen alten heiligen Gesängen alle sieben Octavengattungen der griechischen Tonkunst (und deren in gleicher Zahl vorhandene Abarten, von denen später die Rede seyn wird) sich vorfinden. Denn wir vermögen nicht, sie zu prüfen, weil uns nicht ein so reicher Besitz von Quellen gewährt ist, als ihm. So weit wir die Gesangsweisen der Hymnen indeß aus lauteren Quellen kennen — und Baini zufolge hatte bis gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts hin eben dieser Theil des römischen Kirchengesanges am meisten sich unverfälscht erhalten — ist es dreierlei, was an ihnen für unseren gegenwärtigen Zweck uns zumeist merkwürdig ist. Keine dieser Gesangsweisen zeigt den Unterhalbton, als da, wo er der Octavengattung zufolge, am Schlusse erscheinen muß; er mangelt überall, wo er durch sie nicht gegeben wurde. Die Octavengattung (oder Tonart) war daher eine strenge, ohne Ausnahme befolgte Gesangsregel. Stellt ferner die Octavengattung (unserem Sinne zufolge) eine harte Tonart dar: so wird die große Terz dennoch von dem Grundtone aus im unmittelbaren Aufsteigen niemals berührt, wenn es auch vorkommt, daß von ihr aus zu dem Grundtone unmittelbar herabgestiegen wird. Wo die große Terz auch im Aufsteigen sich zeigt, da erscheint sie doch niemals zu dem Grundtone des Gesanges in dieses Verhältniß gestellt. Im schrittweisen Aufsteigen zu der Quarte und Quinte des Grundtones wird sie häufig übersprungen. Öfter endlich erscheint in weichen Tonarten die kleine Terz, selbst schon im ersten Beginne der Melodie, unmittelbar in diesem ihrem Verhältnisse zu dem Grundtone.

Franco, bei welchem beide Terzen, und zumahl die große das Bürgerrecht in der Tonkunst gewannen, lehrte um die erste Hälfte des 13ten Jahrhunderts. Um den Anfang des folgenden Jahrhunderts schon hatte seine Schule sich weit verbreitet, eine mehrstimmige, in damaligem Sinne künstliche Begleitung alter geistlicher Weisen durch die Kirchensänger war üblich geworden, und hatte Beifall gewonnen, aber nicht die Billigung, sondern entschiedenen Widerstand der Kirchenhäupter gefunden. Um 1322 eifert Papst Johannes XXII. in einer Verordnung: de vita et honestate clericorum über die Ausartungen, welche durch die Anhänger einer neuen Schule eingeführt worden. Er wirft ihnen vor, daß sie die Grundlage nicht kennen, auf der sie ihre Tongebäude aufführen, daß sie die Tonarten, namentlich deren Aufschwung und Abfall im Gesange, nicht verstehen, und will es endlich nur gestatten, daß an hohen Festtagen zuweilen Wohlklänge wie eine Octave, Quarte, Quinte oder dergleichen Tonverhältniß gehört werde, das mit der Melodie in Übereinstimmung sei. Die Terzen und Sechsten werden als solche erlaubte Tonverhältnisse nicht ausdrücklich genannt, wir sind also auch nicht berechtigt, gegen den wörtlichen Inhalt dieser Verordnung, und gegen die ältere Ansicht, welche sie nicht zu den Wohlklängen zählt, sie dahin unbedingt zu rechnen. Aber auch bei Anwendung der verstatteten Wohlklänge wird immer als unerlaßliche Bedingung gestellt: daß der heilige Gesang selbst, die Grundweise, unangetastet bleibe.

Aus diesen Thatsachen (im Zusammenhange mit dem zuvor Gesagten) halten wir uns berechtigt nachstehende Folgerungen zu ziehen.

Die Tonkunst der Neueren, die auch äußerlich zumeist dem auf sie vererbten Lehrgebäude der Griechen sich anschloß, war in den ersten zehn Jahrhunderten christlicher Zeitrechnung noch zu keiner anderen harmonischen Begleitung gediehen, als sie der griechischen Tonkunst vergönnt seyn konnte. Allein unfruchtbar kann dieser Zeitraum deshalb nicht heißen. Denn ein eigenthümlicher, in sich streng geordneter, wenn im Anbeginn auch nur auf einstimmigen Vortrag berechneter Kirchengesang ging in ihm hervor. Die Kirche, in deren Schooße dieser heilige Gesang entstanden und gepflegt worden war, wachte, wie über die Reinheit ihrer Lehre, so auch über die seinige, mit gleichem Eifer.

Sein lebendiges Fortwachsen, — als rein melodischer Gesang — hört um dieselbe Zeit auf, wo man auch eine Umbildung desselben (im Sinne der Kirche eine dessen Reinheit antastende Entstellung) zu fürchten hatte. Dieser Verfall, diese Entstellung traten um dieselbe Zeit ein, wo auch die große Terz als Wohlklang endlich sich geltend machte.

Als Bezeichnendes der Tonart finden wir in den bedeutendsten Erzeugnissen jenes alten Kirchengesanges die große Terz nicht angewendet, obgleich unter den Octavengattungen jener Zeit deren drei sind, die wir als harte Tonarten im Sinne unserer Zeit ansprechen dürfen. Dagegen wird in denjenigen, die uns als weiche Tonarten erscheinen und deren die Mehrzahl (4) ist, die kleine Terz zum öfteren als deren eigenthümliches Kennzeichen gebraucht.

Hierin glauben wir die Thätigkeit eines, im Inneren des Menschen waltenden, der rein mathematischen Klangerzeugung widerstrebenden, besonderen Gesetzes wahrzunehmen. Denn übte er ein Tonverhältniß, das zufolge jener mathematischen Tonbildungsweise als Wohlklang nicht dargestellt war, auf eine Weise und unter Bedingungen, wo es nur als Wohlklang bezeichnend seyn konnte, so war er genöthigt, von dem früher gefundenen, für ihn hemmenden, und nicht ferner schöpferischen Gesetze abzuweichen, und einem anderen, wenn auch nur innerlich geahnten, zu folgen: auf diesem Wege aber ein anderes, als das, auf dem früheren ihm geläufig gewordene Tonverhältniß darzustellen. Hatte er nun dieses neue Verhältniß, im Anbeginn nur als melodisches, wenn auch mit entfernter Ahnung seiner harmonischen Bedeutsamkeit, gefunden; so wurde ihm damit allgemach auch dessen Ergänzung, die große Terz, als Wohlklang, und mit dieser überhaupt erst die volle harmonische Bedeutsamkeit der Terzen gewährt.

Denn die große Terz ist zunächst ein harmonisches, wie die kleine zunächst ein melodisches Tonverhältniß; die wahre Bedeutsamkeit der Harmonie ruhte in dieser nur ahnungsvoll, und verschlossen, in jener erst vermochte sie vollkommen sich zu entfalten. Mochte der Mensch auch, vermöge des in ihm lebenden, besonderen Gesetzes diese zuerst erkennen; erst von da an, wo dieses besondere mit einem allgemeineren Naturgesetze der Klangentwicklung verschmolz, wurde auch das rechte Wesen des Erkannten ihm offenbar.

Dieses allgemeine Naturgesetz nun ist kein anderes, als die sogenannte ursprüngliche Tonleiter der Saite und Pfeife: dargestellt, — um es kurz zu sagen — in der Octave ihrer Grundtöne, in der Theilung von deren Octave durch die Quinte und Quarte, in der Theilung der Quinte über dieser Doppeloctave durch die große und kleine Terz. In diesen durch sechs Klänge gebildeten fünf Tonverhältnissen, werden, harmonisch bedeutsam, nur die beiden der Quinte und großen Terz

vernommen, durch drei Klänge dargestellt; daher denn auch das Zusammentönende, seiner mannichfachen Elemente ungeachtet, mit Recht nur Dreiklang genannt, und den nur ergänzenden Verhältnissen der Quarte und kleinen Terz zunächst nur melodische Bedeutsamkeit beigemessen wird. Darum hat der Mensch eben diese beiden am ersten erkannt; jenes, als Regel der am frühesten von ihm geordneten Tonverhältnisse, dieses, im Fortschritte der Melodiebildung; sei es nun, daß melodische Verhältnisse ihm deshalb eher zur Anschauung gelangen mußten, weil, schon wegen des Zeitlebens der Töne, die Melodie, der Tonwechsel, der äußeren Erscheinung nach, dem Zusammenklange, der Harmonie, nothwendig voranging, so innig auch beide verknüpft, wesentlich und ursprünglich mit einander, und Eins sind: sei es, daß ein in ihm lebendes Gesetz die Selbständigkeit des Verborgenern ihm sogar früher enthüllte.

In diesem Naturgesetze der ursprünglichen Tonleiter der Saite und Pfeife, das jetzt bei der gewonnenen Anschauung der großen Terz als wesentlich harmonischen Tonverhältnisses und bei der darauf gegründeten gleichzeitigen Verknüpfung mehrer Stimmen sich geltend machte, wenn es auch noch nicht völlig erkannt worden war, finden wir die Quarte und die große Terz nachbarlich bei einander als Erzeugnisse des Grundtones. Beide, das eine in seiner melodischen, das andere in seiner harmonischen Wirksamkeit unmittelbar einander gesellt, führten nunmehr auf eine neue Anschauung, welche die, in dem Sinne der Kirche bisher bewahrte Reinheit des Kirchengesanges, — die in seinen Erzeugnissen unverändert, streng festgehaltene Regel der Octavengattung — antastete und sein Fortwachsen hemmte. Es ist die Anschauung von der Nothwendigkeit des Unterhalbtones (semitonii modi).

Der Grundton, nachdem er in seiner Oberoctave nur seine geschärfte, ihm völlig verschmelzende Wiederholung erzeugt hat, strebt von dieser zu deren Quinte, als seinem ersten, selbständigen Erzeugnisse hinauf, und von dieser wiederum durch die Quarte in seine ihm abermals verschmelzende Doppeloctave; in diesem Sinne aber in sich selbst zurück. Daher die melodische Bedeutsamkeit der Oberquarte, oder ihrer Umkehrung, der Unterquinte, als Baßclausel, als Schlußcadenz, voller Tonfall.

Beide einzelne Klänge nun, welche diesen Tonfall darstellen, werden, als selbständige Grundklänge betrachtet, und in dieser Eigenschaft ihre ursprüngliche Tonfolge, soweit sie harmonisch bedeutsam ist, entwickelnd, uns eine Folge zweier harten Dreiklänge darstellen, und diese wird uns als die ursprünglichste, naturgemäßeste harmonische Begleitung eines vollen Tonschlusses erscheinen müssen. Die große Terz aber (das Bezeichnende dieser Dreiklänge) auf der Unterquarte, oder was dem gleichgilt, der Oberquinte des Grundtones, bildet eben dessen große Oberseptime, oder seinen Unterhalbton. Er war das nächste, unmittelbarste Ergebniß neuer Melodiebildungen, nachdem man die große Terz in den Kreis der harmonischen Verknüpfungen aufgenommen hatte; und es ist nicht zu bezweifeln, daß die Kirchensänger, welche nach den Regeln der durch Franco und später Marchetto von Padua allgemach weiter fortgebildeten neuen Schule harmonischen Gesanges, die alten Kirchenweisen mit vier bis fünf harmonisch begleitenden Stimmen schmückten, bei dem aufsteigenden Schlußfall derselben nach dem Grundtone hin, von einem inneren, nunmehr möglicherweise erst erwachten, und auf dem einfachen Naturgesetze der Klangentwicklung beruhenden Gefühle geleitet, die kleine Oberseptime oder große Untersecunde, in die große Oberseptime oder kleine Untersecunde werden verwandelt haben. Damit war offenbar das bisher streng waltende Gesetz der Octavengattung verletzt, der keusche Aufschwung der Tonart, wie Papst Johannes sich ausdrückt, verkannt, deren Wesen angetastet, der heilige Gesang ent-

stellt, das Einschreiten der Kirche nothwendig geworden. Darum ist auch die große Terz in der oft besprochenen Verordnung jenes Papstes nicht ausdrücklich genannt, weder als verbotenes, noch erlaubtes Tonverhältniß. Denn war sie auch in der That das Veranlassende der gerügten Entstellung, so kam es doch nicht in ihr unmittelbar zur Anschauung, sondern nur in den veränderten Schlußfällen, die eine melodische Beziehung darstellten, deren nothwendiger Zusammenhang mit der großen Terz man noch nicht erkannt hatte. Das Oberhaupt der Kirche erlaubte sie nicht, weil man jenen Zusammenhang vielleicht entfernt ahnete, es verbot sie nicht, weil sie an anderen Orten und am Schlusse der Gesänge ohne Schaden für die Grundmelodie gebraucht werden konnte: es begnügte sich auszusprechen, daß andere Tonverhältnisse als Octave, Quarte und Quinte nur dann anzuwenden seyen, wenn sie mit der Melodie des Kirchengesanges in Übereinstimmung seyen und deren Reinheit nicht antasteten.

Mit dieser neuen Anschauung des Unterhalbtones hing es nun genau zusammen, daß, bei der durch dieselbe bewirkten Erschütterung der bisherigen Grundregel des Gesanges, der Octavengattung, auch das lebendige Fortwachsen des melodischen Kirchengesanges in diesem Sinne aufhörte, und derselbe allgemach abwelkte. Denn ein neues auf die Harmonie gegründetes Gesetz der Melodiebildung mußte nunmehr hervorgehen, es mußte ein Durchgangszeitraum in derselben eintreten, eine Gährung, deren Niederschlag oft wohl trübe und ungenießbar sich darstellen mochte. Diese Epoche der Zersetzung und Auflösung mußte aber um so länger dauern, als das strenge, hemmende Gebot der Kirche, obgleich es daneben auch wahren Mißbräuchen eine heilsame Schranke zog, dennoch damit zugleich die Keime neuer Entfaltung für eine Weile zurückhielt. Daher erst in der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts nahmhafte Tonsetzer, und erst in der letzten Hälfte des 16ten die volle, frische Entwicklung dessen, was nicht länger unter einem zwingenden Gesetze, wie es das alte, mathematische zumeist gewesen, sondern aus einem schöpferisch belebenden, wie das neue sich bewährte, in reicher Pracht hervorblühte.

Hier aber bewährte es sich auch wiederum auf tröstliche Weise, daß, wie die Natur keinen Lebenskeim vergehen läßt, so auch auf dem Gebiete der Kunst, der Begeistigung der Natur, der Versinnlichung des Übersinnlichen, nichts verloren geht, was ein wahrhaftes Leben in sich hatte. So das unter dem alten Gesetze in einseitiger Vollendung Gebildete; ihm stand eine neue, schönere Verklärung durch die Harmonie bevor, wie sie ja auch dem alten Gesetze der Octavengattung selber zu Theil werden sollte, dem nicht die Aufhebung, sondern die Erfüllung in seinem ganzen Umfange bevorstand. Der alte heilige Gesang ruhte auf dem früheren Gesetze mathematischer Construktion, allein das allgemeine Naturgesetz der harmonischen Klangerzeugung, das besondere, in der menschlichen Natur, dem menschlichen Geiste lebende, blieben deshalb nicht unwirksam noch unbezeugt, wenn sie auch zurücktraten und sich verhüllten. Darum auch war jener alte Kirchengesang der Entfaltung, der Belebung im höheren Sinne fähig und zugänglich, nur daß er von seiner strengen, alten Selbständigkeit etwas aufopfern mußte. Allein nicht eine Entstellung, nicht eine Ausartung oder Entweihung erheischte dieses Opfer; sondern die wahrhafte Offenbarung seines innersten Wesens, das man nun inniger stets und liebevoller erkannte, immer zarter schonte, war durch dasselbe erst möglich. In diesem Sinne ist das alte Gesetz der Octavengattung auf einer neuen, höheren Stufe in den Kirchentönen der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts wiederum eine belebende Regel, und die Schöpfungen der treflichsten Meister dieses Zeitraums sind seine höchste Blüthe geworden: eine Blüthe, die, wenn sie uns auch im Zusammenhange der Gesammtentwicklung der Tonkunst, welche darin noch nicht in ihrer ganzen Fülle erschien, als ein Durchgangspunkt erscheinen muß,

doch in ihrem innersten Wesen, in ihrer eigenthümlichen Vollendung angeschaut, einen dauernden Werth hat für alle Zeiten, und eine Reihe von Kunstschöpfungen darstellt, denen gegenüber auch das Herrlichste der späteren Zeit nicht als ein Höheres erscheint. — Über die Kirchentöne nun haben wir bereits früher bei dem Berichte über das Leben und Wirken eines großen Tonmeisters aus dem 16ten Jahrhunderte ausführlich gehandelt. Das Wesentliche was darüber zu sagen ist, läßt vielleicht in die folgende, gedrängte Darstellung sich zusammenfassen.

Wenn wir von dem Naturgesetze der ursprünglichen Klangentwicklung ausgehen, dem Neubelebenden für das alte Gesetz der Octavengattung; so erscheinen als Haupttonarten, die auf die Bestandtheile des harten Dreiklanges, — den Grundton, seine Quinte, seine große Oberterz — gegründeten: die ionische also, die mixolydische, die phrygische, oder die erste, fünfte, dritte Octavengattung, wenn wir von C, dem vorausgesetzten Grundklange, aufwärts zu zählen beginnen. Die phrygische Reihe aber, betrachten wir ihren Grundton als selbständigen Grundklang, deutet in ihrer Eigenschaft als Octavengattung nicht ferner hinauf zu einer mit dessen Oberquinte beginnenden, neuen Gattung dieser Art. Denn die siebente Octavengattung, welche mit dem Tone H beginnen würde, — war sie überall in dem alten Kirchengesange heimisch, was wir nicht zugeben, noch bestreiten mögen — kann, seit das neue Gesetz harmonischer Entfaltung herrscht, als Tonart nicht gelten, weil ein nothwendiger Bestandtheil des Dreiklanges, die reine Quinte, ihr mangelt.

Der phrygische Grundton weis't hienach nicht länger als Erzeuger aufwärts, sondern nur als Erzeugter abwärts, auf seine Unterquinte, (A). Dieser Grundklang, der Grundton der 6ten Octavengattung (des Äolischen) bildet nunmehr, mit denen des phrygischen und ionischen verglichen, den weichen Dreiklang, in welchem wiederum eine nahe, naturgemäße Verwandtschaft dreier Kirchentöne sich darstellt.

In der Mitte dieser 4, auf solchem Wege gefundenen Tonarten: der ionischen, mixolydischen, phrygischen, äolischen steht die dorische (die 2te Octavengattung). Ihr Grundton liegt um eine Quinte aufwärts von dem mixolydischen, um ein gleiches Verhältniß abwärts von dem äolischen. Die quintenweise Beziehung der Tonarten geht hiernach von der ionischen zur phrygischen aufwärts (C. G. D. A. E,) und ist hiermit beschlossen.

Die vierte mit F beginnende Octavengattung finden wir schon in der Zeit des alten, zumeist melodischen Kirchengesanges selten rein dargestellt, weil ihr die reine Quarte mangelte, nach welcher die ältere Zeit ihr gesammtes Tonsystem regelte. Diese Octavengattung — die lydische Tonart, wie wir sie genannt finden — wurde durch Umwandlung des ihr eigenen Tritonus in die Quarte, der ionischen genähert und verschmolz derselben fast gänzlich um die Zeit harmonischer Entfaltung.

Fünf Octavengattungen treten uns sonach als harmonisch entwicklungsfähige Tonarten (Kirchentöne) entgegen, von denen die erste und zweite, (wenn wir sie nach ihrer quintenweisen Beziehung ordnen) harte Tonarten sind (die ionische und mixolydische), die übrigen drei aber weiche (die dorische, äolische, phrygische). Die beiden harten unterscheiden sich, in melodischer Rücksicht betrachtet, durch die der ersten eignende große, die der zweiten angehörende kleine Septime: die weichen dadurch, daß der dritten (dorischen) die große, der vierten (äolischen) die kleine Sechste eigenthümlich ist, der fünften (phrygischen) aber auch die kleine Secunde neben der kleinen Sechste.

Diesem allem zufolge finden wir in den Verwandtschaften der Kirchentöne folgende eigenthümliche Züge.

Alle Tonarten leiden eine *Zurückbeziehung* — sie gewähren die Möglichkeit, ihren Grundton in Bezug auf die Grundtöne aller übrigen als ein *Erzeugtes* zu denken — mit Ausnahme der *ionischen*. Alle ferner lassen eine *Vorwärtsbeziehung* zu, — sie erlauben, ihre Grundtöne als *Erzeuger* zu denken, — bis auf die *phrygische*.

Die *ionische* Tonart ist also eine wesentlich *aufwärts*=, die *phrygische* eine nothwendig *rückwärts*=strebende, und dadurch vor allen übrigen ausgezeichnet. Sind beide in der *Richtung* ihres Strebens hienach völlig entgegengesetzt, so doch wiederum *ähnlich* in dem *Ziele* desselben; nur daß *dort* (bei dem Jonischen) das *erst* Erstrebte (das Mixolydische) eine *harte*, das *nächst* Gesuchte (Phrygische) eine *weiche* Tonart ist; *hier* (bei dem Phrygischen) dagegen es sich umgekehrt verhält, indem zunächst das *weiche* Äolische, dann das *harte* Jonische gesucht wird. *Ähnlich* nur, und nicht *gleich* nennen wir sie im Ziele ihres Strebens um deswillen, weil das Erstrebte, wenn auch in *einem* Kennzeichen (der großen und kleinen Terz) übereinstimmend, in seiner sonstigen Gliederung doch ein Verschiedenes ist. Alle übrigen Tonarten sind in gleichem Maaße auf= und abwärtsstrebende, und dadurch einander *gleich*; verschieden jedoch in dem Ziele ihres Strebens, und in ihrem eigenen Verhältnisse zu demselben. Das *Mixolydische* strebt aufwärts nach einer weichen, abwärts nach einer harten Tonart, eben so das *Dorische*; beide sind also in der Richtung ihres Strebens *gleich*, in dessen Ziel *ähnlich*, weil sie nur theilweise Übereinstimmendes, und sonst abweichend Gegliedertes erstreben. Sie unterscheiden sich aber durch ihr Verhältniß zu ihrem ähnlichen Ziele, denn das Mixolydische ist eine harte, das Dorische eine weiche Tonart. Das *Äolische* endlich hat in seinem Auf= und Abwärtsstreben ein ähnliches Ziel, eine *weiche*, jedoch hier und dort anders gegliederte Tonart, und ist darin von allen übrigen unterschieden, wie es auch dadurch von ihnen völlig abweicht, daß es, als *weiche* Tonart, auch in dem Verhältnisse der Ähnlichkeit steht zu dem in beiderlei Richtung von ihm Erstrebten.

Alle Kirchentöne sind hienach von einander eigenthümlich *verschieden*. Sie sind es als *Octavengattungen* in ihrer melodischen Gliederung, sie sind es in den *Gegenständen* ihrer harmonischen Beziehungen, und durch ihr *Verhältniß* zu denselben; ja, selbst aus einer jeden scheinbaren Übereinstimmung einerseits tritt von der anderen Seite der entschiedenste Gegensatz heraus. Sehen wir sie als *Werkzeuge* an, *mit* denen, oder richtiger vielleicht, als *Reiche*, *Gebiete*, *in* denen der Tonmeister schaft, so steht er ihnen nicht unbedingt als *bestimmend*, *herrschend* gegenüber, er wird vielmehr vorzugsweise *durch sie* bestimmt, sobald er in das eine oder das andere sich begiebt, das eine oder andere, dem Wesen seiner Aufgabe zufolge, ergreift. *Gegenständlichkeit* (Objektivität) also können wir als ihren Charakter im Verhältnisse gegen unsere *modernen* Tonarten bezeichnen. Denn unsere neue Tonkunst hat, bis auf die *weiche* und *harte* Tonreihe, welche sie auf höheren und tieferen Klangstufen übereinstimmend wiederholt, *alle* älteren Tonreihen gänzlich ausgeglichen und einer jeden die Möglichkeit *gleicher Beziehungen* zu allen anderen gewährt. Durch Kunstübung und Lehre hat sie allgemach gezeigt, wie auch das Entfernteste auf leichte Weise in Verbindung gebracht werden könne, wie auf jeder gewählten Tonhöhe man dieselben Beziehungen wiederfinde. Die *ältere* Tonkunst brachte dem Tonmeister eigenthümlich geordnete Gebiete mannichfach wechselnder Beziehungen entgegen, unter denen er nach seiner Aufgabe zu wählen hatte, dann aber durch die getroffene Wahl auch *sich* bestimmt fand, und begrenzt: die

neuere bietet ihm den geschmeidigsten Stoff für seine Bildungen, und ihm gegenüber ist er bei freiester Wahl auch allein der Bestimmende und Begrenzende. Objektiv, typisch, ist hienach das Gepräge der älteren; subjektiv, sentimental, das der neueren Tonkunst.

Dieses objektive Gepräge der älteren Tonkunst eignete derselben durch ihre Octavengattungen allerdings schon in ihren vorzugsweise melodischen Schöpfungen aus früherer Zeit, vor dem Erwachen harmonischer Entfaltung, doch mehr in strenger, starrer Gebundenheit. Die neue, harmonische Belebung derselben hat nun diese gelös't, ohne ihr Wesen anzutasten. Die gewonnene Anschauung des Unterhalbtons hat nur die Grundtöne, als solche, in den vollen Tonschlüssen bestimmter ausgeprägt, die Mittel des Überganges einer Tonart in die andere erleichtert, ohne den einer jeden Octavengattung eigenthümlichen Tonverhältnissen ihre ursprüngliche Bedeutung zu entziehen, ja, diese ist erst jetzt recht eindringlich hervorgetreten. Durch die Einführung des Unterhalbtons sind nun drei, um einen Halbton erhöhte Klänge in den Kreis der übrigen eingetreten, fis, cis, gis, für das Mixolydische, Dorische, Äolische; das Phrygische bedarf eines solchen Hülfstones nicht; ja, es verschmäht ihn, denn der Mangel des Unterhalbtons gehört zu seinen eigenthümlichen Kennzeichen. Diese neuen Klänge gewähren aber noch ein Zweites; denn wie der volle Tonfall naturgemäß mit einem harten Dreiklange schließt, so erhält durch sie jeder von den Grundtönen der drei weichen Octavengattungen zu diesem Zwecke auch die zufällige große Terz. Selten nur finden wir bei den Tonmeistern des 16ten Jahrhunderts eine Abweichung von der Regel allgemeiner Anwendung harter Dreiklänge bei den Tonschlüssen; weiche kommen da nur ausnahmsweise vor, — immer jedoch nur bei mittleren, nicht End-Tonschlüssen — wo irgend eine harmonische Eigenthümlichkeit der Tonart in ihren Ausweichungen durch dieses Mittel allein, und eben nur bei dem Tonfalle selbst, und nicht schon bei den vorbereitenden Fortschritten zu demselben darzustellen war. Denn in diesem letzten Falle wird auch da der harte Dreiklang zumeist angewendet.

Nun werden aber auch an dem Ende der Gesänge die halben Tonschlüsse den vollen oft vorgezogen, der Unterhalbton wird also dort nicht einmahl unbedingt angewendet. Einen halben Tonschluß können wir, genau genommen, als einen umgekehrten vollen betrachten. Denn ruht bei ihm auch der schließende Zusammenklang auf dem Grundtone des durch ihn geendeten Gesanges, so geht ihm doch der Dreiklang seiner Unter- statt Oberdominante voran; das gewöhnliche, bei den vollen Tonfällen erscheinende Verhältniß ist daher gewechselt, der schließende Dreiklang erweckt das Gefühl eines auf der Dominante gebildeten, und mit demselben zugleich das der lebhaften Zurückweisung auf die nächstverwandte Tonart, deren Dreiklang der unmittelbar ihm vorangehende darstellt. Hier nun, bei den halben Tonschlüssen, sehen wir, eben dieser Zurückweisung wegen, in der harmonischen Entfaltung des Äolischen und Phrygischen den vorletzten Dreiklang nicht als einen harten, — wie das Gesetz der ursprünglichen Klangentwicklung ihn erheischen würde — sondern als einen weichen — wie das Gesetz der Octavengattung, der eigenthümlichen Gliederung der Tonart, ihn fordert. Bei dem Dorischen dagegen würde der harte Dreiklang vor dem Schlusse aus gleicher Rücksicht anzuwenden gewesen seyn, wir finden es aber hier anders bei den großen Meistern des 16ten Jahrhunderts. Durch einen leiterfremden Ton (b), die kleine Sechste des dorischen Grundtones, führen sie einen weichen Dreiklang ein vor dem dorischen Tonschlusse, und dieser erscheint demnach zurückweisend nur in sofern, als der Grundton des vorletzten Dreiklanges der mixolydische ist, aufwärtsdeutend dagegen, sofern die kleine Sechste des dorischen Grundtones — das Bezeichnende der sechsten Octavengattung, oder äolischen Tonart — einen weichen Dreiklang auf

diesem Grundtone der harten mixolydischen Tonart vor dem Schlusse schafft, und so in doppelter Rücksicht auf das Äolische hingewiesen wird, von dessen Grundtone der Dorische der Erzeuger ist. Dadurch wird zugleich ein doppelter Übelstand vermieden: das zu schroffe Verwischen des Gepräges der dorischen Tonart als einer weichen, wenn zwei harte Dreiklänge am Schlusse einander folgten, und die Übereinstimmnng des ionischen, mixolydischen, dorischen, halben Tonschlusses, welche dabei unabwendbar eingetreten wäre. Bei dem ersten Blick freilich erscheinen nun wiederum der dorische, äolische, phrygische halbe Schlußfall übereinstimmend. Allein der dorische und äolische unterscheiden sich dadurch, daß jener durch einen leiterfremden, dieser durch einen leitereigenen Ton erfolgt; das Phrygische endlich hat noch einen, ihm allein eigenthümlichen Schluß, bei dem es die letzten beiden Klänge seiner auf- und absteigenden Reihe als Unter- und Oberstimme verbindend, nach einem weichen, von den ersten beiden Klängen begrenzten Dreiklange, schrittweise auf- und absteigend, zu einem harten auf dem Grundtone geleitet wird, und mit ihm endet. Die Übereinstimmung des ionischen und mixolydischen halben Tonschlusses endlich gleicht sich aus durch die kurz vor dem letzten vernommene, leitereigene kleine Septime. So gehen hier überall das Gesetz der Octavengattung und das der ursprünglichen Klangentwicklung, das melodische und harmonische, Hand in Hand neben einander, und auch eine jede Abweichung und Ausnahme bewährt sich allezeit als eine gesetzliche.

Jener leiterfremde, den halben Schluß des Dorischen einführende Hülfston, b, ist jedoch nicht ein blos willkührlich und zu diesem alleinigen Zwecke eingeführter. Er beruht vielmehr auf der althergebrachten Darstellung der diatonischen Reihe durch Tetrachorde, und auf einem, neben dem dritten, getrennten Tetrachorde, an das zweite geknüpften, verbundenen, in welchem er statt des Tones h erscheint. Auf ihn gründet sich das sogenannte weiche Tonsystem des Mittelalters, durch welches das ursprüngliche, oder harte, — bei Anwendung jenes abweichenden Klanges — um eine Quarte höher, eine Quinte tiefer, dargestellt wurde. Daraus ergiebt sich unmittelbar, daß durch Verwandlung des dem harten Systeme eigenthümlichen h in b jede Octavengattung desselben das Gepräge der eine Quinte aufwärts von ihr gelegenen erhielt. So das Mixolydische des Dorischen, das Dorische des Äolischen, das Äolische des Phrygischen. Eine dergleichen v e r w a n d e l n d e Modulation, welche nicht eine fremde Tonreihe aufsuchte, sondern die ursprüngliche veränderte, ist nicht minder ein der Tonkunst des 16ten Jahrhunderts in ihren Kirchentönen Eigenthümliches. Wie aber diese Tonkunst alle Octavengattungen in dem harten wie weichen Systeme darzustellen vermochte, und wirklich darstellte, so bedurfte sie in diesem letzten, wegen des halben dorischen Tonschlusses in dem Tonumfange von G mit der kleinen Terz, ein gleiches Tonverhältniß über der Unterquinte dieses dorischen Grundklanges. So wurde als zweiter Hülfston auch der Klang es eingeführt und völlig regelrecht und im genausten Zusammenhange bilden sich so die sämmtlichen Hülfstöne beider Systeme, über welche wir die ältere Tonkunst nicht hinausstreben sehen in ihren Kirchentönen, so lange sie überhaupt in deren Grenzen blieb.

Auf diesem Wege gestalteten sich in naturgemäßer Entwicklung dem S ä n g e r wie dem S e t z e r die Grundformen, und die gesammte Unterlage ihrer Kunst. Jene blieben dem Wesen nach die bisherigen, allein das Verhältniß zwischen Nothwendigkeit und Freiheit stellte durch lebendige Entfaltung sich näher in das Licht, das Gesetz hörte auf eine strenge, bindende Schranke zu seyn, es wurde eine reich und mannichfach belebende Kraft. Diese dagegen, das Mittel mit dem die Kunst schuf, ihre Grundlage, gewann augenscheinlich an Ausdehnung und Festigkeit, an wesentlichem, innerem Zusammenhange, und war durch willkührliche Gebote und Verbote so leicht nicht mehr zu erschüttern. Nun war es aber das glücklichste Zu-

sammentreffen, das diese Sicherung der Grundlage der Tonkunst, und die fortschreitende Ausbildung ihrer Grundformen, in eine Zeit allgemeiner, frommer Begeisterung fallen ließ, die eben in dieser Kunst das Mittel ihrer Offenbarung suchte, und sie dazu nunmehr auch tüchtig finden konnte. Das Tiefste, Innerste, was die Gemüther damals bewegte, wurde laut in der einfachen, volksmäßigen, gedrungenen Form des Liedes; die Gabe des Sängers wurde durch dieses nicht minder in Anspruch genommen als die des Setzers, und so gelangte die innere Einheit beider Richtungen allgemach zur Anschauung. In den entlehnten, in den nach deren Muster neugeschaffenen Weisen geistlicher Lieder fand der Setzer sich aufgefordert, aber auch mehr befähigt als zuvor, die Grundformen des Gesanges nach ihrer Eigenthümlichkeit zu erkennen, und sie sich lebendig anzueignen. Seine Kunst prägte diese nur um so schärfer und eindringlicher aus, je bestimmter, in je näherer gegenseitiger Beziehung, die bezeichnenden Modulationen jeder Tonart in dem beschränkteren Umfange dieser Melodieen hervortraten. Mit den einfachsten Mitteln, wie die Volksmäßigkeit sie erheischte, suchte er nun die Melodie von innen heraus zu verklären, statt sie, wie bisher, äußerlich, in breiter Ausführlichkeit, zu umbauen und aufzuputzen, mochte dieses auch noch so schmuckvoll und kunstreich geschehen seyn.

Die Kunst, ihrem naturgemäßen Entwicklungsgange zufolge, hatte sich umzubilden, zu erneuen gesucht; zum vollen Bewußtsein gelangte dieses Streben in einer Zeit, deren allgemeine Richtung überall damit zusammentraf. Wie es geschahe, haben wir in allgemeinen Umrissen bisher hinzuzeichnen gesucht, die wir später mehr auszuführen und zu beleben hoffen. Es liegt uns nunmehr zunächst ob, zu zeigen, wie der neue geistliche Gesang, der unter diesen Bewegungen in das Leben trat, mit Demjenigen gewaltet habe, das aus der alten Kirche auf ihn forterbte.

Darunter verstehen wir indeß nicht Dasjenige, was, aus Achtung für ein ehrwürdiges Alterthum, aus Gewohnheit, oder sonst einer ähnlichen Rücksicht, nur beibehalten wurde, statt es, lebendig fortbildend, zu ergreifen. Denn dieses steht in der That nur neben unserem Kirchengesange, wenn auch in bedeutungsvoller Gegeneinanderstellung; war es auch von Ungehörigem gesäubert und in alter Würde hergestellt, dennoch kann es in keiner anderen Bedeutung, als dieser beschränkten, ihm angehören. Wir reden vielmehr von demjenigen, das er wahrhaft in sich hineingebildet, dessen belebende Einwirkung er dabei vielfach erfahren hat, dessen volle Bedeutung erst in ihm erschienen ist. Dieses hat er eben aus dem ältesten Schatze der Kirche, ihren Hymnen, zumeist entnommen, deren zu gedenken wir bereits zuvor Veranlassung fanden, und zu denen wir nunmehr zurückkehren.

Es würde über die Verhältnisse unserer Darstellung hinausgehen heißen, wollten wir über das Alter dieser Gesänge, ihre Entstehung, ihr allmähliges Anwachsen bis zum Ausgange des 12ten Jahrhunderts, ihr Verhältniß zu dem Gottesdienste um den Beginn des 16ten, hier eine genaue, in das Einzelne gehende Untersuchung anstellen. Es genügt uns hier, mit Treue, und so weit der Gegenstand es erheischt, auch mit Ausführlichkeit zu berichten, wo, und in welcher Gestalt die Melodieen der Hymnen seit dem Beginne der Kirchenverbesserung uns zuerst in unserem deutschen Kirchengesange begegnen. Weil aber die eigene Anschauung hier unbedingt entscheidet, werden wir bei unserem Berichte diejenigen älteren Sammlungen geistlicher Lieder vorläufig übergehen, die uns nur durch Beschreibung bekannt sind.

Zwei Lieder- und Melodieenbücher nun sind uns zunächst von Wichtigkeit, die in dem ersten Jahrzehend der Kirchenverbesserung, beide bald nach einander erschienen, das Gesangbuch Johann Walters um 1524, und das Breslauer von 1525. Jenes, unter Luthers Augen, seiner Leitung, mit seiner, eigends für dasselbe bestimmten Vorrede herausgegeben; dieses, einer Reihe, zum Theil schon ein Jahr früher

ohne Luthers Mitwissen erschienener geistlicher Singbücher sich anschließend, in welche betriebsame Drucker die bis dahin einzeln bekannt gewordenen Lieder des Reformators, seiner Genossen, oder anderer Gleichgesinnter zusammenrafften. Wir begnügen uns hier mit dieser flüchtigen Andeutung, da wir einen ausführlichen Bericht über die Melodieenbücher des 16. Jahrh. uns vorbehalten müssen. Beide Bücher bringen uns drei verdeutschte Hymnen mit ihren alten Singweisen: Walter in vier- und mehrstimmiger Ausführung, das Breslauer Gesangbuch einfach, ohne alle Begleitung; auch begreift es außer ihnen noch einen vierten, eine Übertragung des in der Leidenszeit üblichen: Pange lingua gloriosi corporis mysterium, (Mein' Zung' erkling' und fröhlich sing'), der jedoch nicht gleich jenen andern drei in der evangelischen Kirche sich allgemein verbreitet und dauernd erhalten hat, auch schon an der Grenze des fortwachsenden Kirchengesanges in älterem Sinne steht. Jene drei beiden gemeinschaftliche Hymnen sind nun folgende: der für die Adventszeit bestimmte Veni redemptor gentium (Nun kam der Heiden Heiland), als dessen Urheber man den heil. Ambrosius nennt, die Zeit seiner Entstehung also in das 4te Jahrhundert setzt*); der Weihnachtshymnus A solis ortus cardine (Christum wir sollen loben schon) den Coelius Sedulius um die erste Hälfte des 5ten Jahrhunderts dichtete**); und der Hymnus des Pfingstfestes: Veni creator spiritus (Komm Gott Schöpfer heiliger Geist), den eine alte, aber unzuverläßige Sage Carl dem Großen, also der letzten Hälfte des achten Jahrhunderts beimißt***). Wie frühe die Singweisen dieser Hymnen, deren Gepräge augenscheinlich auf ein hohes Alterthum hinweis't, in älteren Hymnarien vorkommen, ist mit Bestimmtheit nicht zu sagen, doch dürften sie ihren für den kirchlichen Gesang bestimmten Gedichten gleichzeitig anzunehmen seyn.

Diese Melodieen erscheinen in dem Breslauer Gesangbuche insgesammt in volksmäßiger Umgestaltung. Nur die des Veni redemptor hat in der ersten, dritten und vierten Zeile, kurz vor deren Schlußfällen, zwei kürzere, auf einer Sylbe zu verbindende Töne; die der andern beiden Hymnen weisen jeder Sylbe mit Beseitigung aller Dehnungen nur e i n e n Ton an. Bei dem Veni redemptor und A solis ortus cardine war ihrer Schlußfälle wegen, dort des absteigenden äolischen, hier des phrygischen, der den Unterhalbton ausschließt, dieser nicht anzuwenden; in dem Veni creator ist zwar die g r o ß e Untersecunde vor dem Schluß- und Grundtone, o h n e Erhöhung aufgezeichnet, doch hat man bei dem Vortrage damals ohne Zweifel die k l e i n e angewendet. Denn man vermied noch, den Unterhalbton durch ein Erhöhungszeichen vorzuschreiben, vielleicht weil, des früheren kirchlichen Einspruchs wegen, die ersten Setzer ihn durch die Schrift anzudeuten unterließen, damit scheinbar dem Vorwurfe der Entstellung zu begegnen, und nur die Sänger anwiesen, sich seiner als nothwendiger Ausschmückung des Vortrags zu bedienen. Hieraus mag sodann allgemach die Gewohnheit einer dem Vortrage nicht durchaus übereinstimmenden Tonschrift sich gebildet haben, von der man um vieles später, als ihre Veranlassung aufgehört hatte, erst zurückkam.

Anders verhält es sich mit den Melodieen dieser Hymnen in Walters Gesangbuche. Das Veni redemptor und A solis ortus cardine erscheinen dort in einem fünfstimmigen, das Veni creator in einem vierstimmigen Tonsatze. Die Melodie des ersten zeigt sich in einem zweistimmigen Canon in der Oberquinte zwischen dem Alt und Tenor, nicht allein mit den ihr ursprünglichen Sylbendehnungen, sondern noch vielen andern, des Schmuckes, auch wohl der Durchführung wegen, hinzugefügten. Die Weise des zweiten finden wir im Tenor, in ihrer unveränderten alterthümlichen Gestalt, von den übrigen, begleitenden

---

*) Breslauer Gesangbuch Nro. 11. Walter Nro. 20.
**) „ „ „ 12. „ „ 21.
***) „ „ „ 9. „ „ 33.

umgeben; die des letzten anfangs im Tenor, sodann in der Oberstimme, mit Ausschmückungen, gleich denen der Melodie des Veni redemptor. Alle übrigen Stimmen bewegen sich um und gegen den Hauptgesang mit mannichfachen aus ihm entlehnten, nachahmenden Wendungen. Hier tritt uns die Kunst des Setzers entgegen im ältesten Sinne, die das von dem Sänger Geschaffene nur als rohen, der Ausschmückung bedürftigen Stoff betrachtet, und nicht nach Einigung mit jenem strebt. Auch ist es augenscheinlich, daß jene Art eine geistliche Singweise in künstlicher canonischer Nachahmung einzuführen, der Reinheit derselben Eintrag that, weil sie zumeist Abänderungen und Zusätze erheischte um eine solche Durchführung nur möglich zu machen, wie es denn nicht minder zu Tage liegt, daß eine lebendige Fortbildung im Sinne der Grundformen des alten Kirchengesanges, und der von der Gegenwart an denselben gestellten Forderung der Volksmäßigkeit dabei ausgeschlossen blieb, und nur eine Umbildung stattfand für einen fremden, willkührlich gestellten Zweck. Nun erscheint aber auch die Melodie des Veni redemptor nicht etwa herrschend und über alle Stimmen hinaustönend in der höchsten derselben, sondern in zwei Mittelstimmen, von den übrigen verdeckt und verdunkelt, und wenn auch ihre ersten Wendungen durch die nach einander erfolgenden Eintritte dieser andern Stimmen, die hier im Beginn mindestens denselben sich treu anschließen, dem Zuhörer deutlich eingeprägt werden, so doch nicht mehr im ferneren Verlaufe, wo nur ein volltönendes, vielleicht prächtiges Zusammenklingen vernommen wird, aber ohne den Fortschritt der Hauptmelodie mit Eindringlichkeit hervorzuheben. Weniger schon tritt dieses Gebrechen hervor bei dem Hymnus: A solis ortus cardine. Seine Melodie liegt in der Tenorstimme in unveränderter, alterthümlicher Gestalt und die übrigen vier Stimmen entlehnen ihre, frei dagegen ausgeführten Nachahmungen, aus derselben; sie wird also in ihrem Fortschritte deutlicher. Aber auch sie liegt in einer Mittelstimme, ein Gebrauch, den wir mit wenigen Ausnahmen — nur zweien bei Walter*) — in jener Zeit allgemein finden. Befremden kann es uns nicht, wenn wir erwägen, daß die ältesten Setzer die Kirchenweisen, in dem Tonumfange wie sie dieselben aufgezeichnet fanden, mit dagegen gesetzten begleitenden Stimmen zu schmücken pflegten, daß deren Aufzeichnung aber für männliche, also mittlere Stimmen, geschah, die der Geistlichen, denen ihre Ausführung bei dem Gottesdienste oblag. Dieser bis gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts beibehaltene Gebrauch hinderte aber die lebendige, allgemein faßliche, harmonische Entfaltung. Denn nur eine vollendetere Kunst als die damalige, die eben nur die ersten Schritte zum Ziele gethan hatte, wäre im Stande gewesen, die auf solche Weise eingeführte Melodie vor Verdunklung zu sichern; eine Kunst, die schon besessen hätte, was die jener Tage erst suchte, und nur allgemach finden konnte. Am vortheilhaftesten endlich tritt das Veni creator auf, denn seine Melodie herrscht zumeist in der Oberstimme, und wenn auch Anfangs im Tenor eingeführt, wird sie doch in ihrem Beginne durch die Nachahmungen in den einzelnen Stimmen deutlicher, eindringlicher, und der erste Schlußfall in der Oberquarte, die eigenthümlich mixolydische Modulation, tritt mit voller Bestimmtheit und Kraft heraus.

Die verschiedene Behandlung der in beide Sammlungen aufgenommenen Weisen alter lateinischer Hymnen rechtfertigt sich durch den Standpunkt beider. Das Breslauer Gesangbuch spricht schon auf seinem Titelblatte den Wunsch aus, daß man bei seinen Liedern und ähnlichen „die jüngen Jugend" auferziehen möge, — das eben aus der Kindheit heranwachsende Geschlecht —, in den Melodieen also forderte es vor Allem volksmäßige Einfachheit. Das Waltersche war wohl auch der Jugend gewidmet, doch der kunstsinnigen, kunst-

*) Das nachher zu betrachtende Veni creator, und: Komm heiliger Geist, Herre Gott &c. (Nro. 2.)

übenden, erwachsenen, um sie für schmuckvollen Gesang geistlicher Lieder zu gewinnen, die ernste Tonkunst dadurch zu befördern, und die erhöhte Liebe zu derselben zugleich für die Ausbreitung der gereinigten Lehre wirksam zu machen. Sagt doch Luther selbst in seiner Vorrede zu diesem Gesangbuche: da die Jugend in der Musica und anderen rechten Künsten erzogen werden müsse, so sei es ihr Noth, daß sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los werde, und an deren Statt etwas heilsames lerne, und also das Gute mit Lust eingehe, wie den Jungen gebühre. Die Kunst aber solle durch das Evangelium nicht zu Boden geschlagen werden, sondern dem dienen, der sie gegeben und geschaffen habe. An beiden Büchern erkennen wir auf das deutlichste die Verhältnisse und die Beschaffenheit unseres evangelischen Choralgesanges innerhalb der ersten zehn Jahre seines Beginnens. Für jetzt freilich nur in einer bestimmten einzelnen Richtung, dem Streben nach Erneuerung des Gesanges der alten Kirche; allein es tritt uns dabei zugleich die einer jeden Richtung auf diesem Gebiete gemeinsame Thätigkeit des Sängers und des Setzers entgegen. Und wollten wir annehmen, daß die jenes ersten nur da als wesentlich vorhanden gelten könne, wo ganz neue Weisen durch sie geschaffen werden, so dürfen wir doch jenes Umbilden, das lebendige Übersetzen — um es so auszudrücken — aus der Tonsprache einer altersgrauen Zeit in die lebendige der Gegenwart, einer wahrhaft neuen Schöpfung vergleichen, zumahl wenn wir sehen, auf wie verschiedenem Wege man bemüht war in den Sinn jener alten Melodieen einzudringen, den rechten Kern derselben unter demjenigen zu entdecken, was nur als zufälliger, der Volksmäßigkeit widerstrebender Schmuck erschien. Durch Vergleichung unserer beiden Melodieenbücher mit anderen später erschienenen, wird uns dieses anschaulicher werden. Wir wählen das um 1535 bei Joseph Klug in Wittenberg erschienene geistliche Gesangbuch, und verbinden damit die vorläufige Betrachtung einer, um 1544, bei Georg Rhau daselbst herausgekommenen Sammlung von 123 vier- bis sechsstimmigen Liedern »für die gemeinen Schulen«, um daran das allgemach bestimmter sich entwickelnde Verhältniß des Setzers zu dem Sänger zu erkennen. Jene frühere Sammlung bietet, außer den drei, bereits erwähnten Hymnen, uns noch den, wahrscheinlich dem 8ten Jahrhundert angehörigen: Christe, qui lux es et dies (Christe der du bist Tag und Licht) und den, gewöhnlich dem heil. Ambrosius zugeschriebenen, allein wohl erst im 5ten Jahrhunderte entstandenen Lobgesang: Te Deum laudamus (Herr Gott dich loben wir) — wenn wir diesen, seiner gewöhnlichen Bezeichnung zufolge, den Hymnen beirechnen wollen, obgleich in der Ursprache ihm ein bestimmtes Maaß fehlt, und in der deutschen Übertragung nur je zwei und zwei gleiche gereimte Zeilen neben einander stehen. Diesen letzten enthalten auch die Lieder von 1544 (Nro. 122, 123.), wogegen ihnen der erste fehlt. Es sind aber zunächst nicht diese neuaufgenommenen Singweisen, die unsere Aufmerksamkeit auf sich richten, sondern es ist die von dem schon zuvor betrachteten Hymnus: Veni creator, die sich hier in veränderter Gestalt zeigt*).

Die mixolydische Weise dieses Hymnus**) weicht (der Natur ihrer Grundtonart zufolge) zunächst nach der Oberquarte aus, sodann nach der Oberquinte, also dem nächst verwandten Jonischen und Dorischen,

*) Fol. 14. 1535. Nro. 28. 1544.

**) Urmelodie (bei L. Lossius).

und findet ihren Rückweg in den Grundton durch eine abermalige Modulation nach der Oberquarte. Diesen Tonwechsel finden wir in den beiden Sammlungen von 1524 und 1525 beibehalten, doch weichen in dem Breslauer Gesangbuche die melodischen Wendungen, durch welche die Modulation bei den Schlußfällen der einzelnen Zeilen sich darstellt (wenn auch nicht die Übergänge selbst), von der Urgestalt der Melodie etwas ab. Denn es waren, der rhythmischen Gedrängtheit wegen, mehre Sylbendehnungen auszuscheiden, und dadurch wurde entweder eine abweichende Schlußwendung bedingt, wenn nicht wesentlichere, mehr eigenthümliche Züge der Melodie aufgeopfert werden sollten: oder man fand einen melodischen Fortschritt in der Mitte der Zeile, in welchem ebenfalls der spätere Schlußfall schon angedeutet wurde, anmuthiger als den, der ihn nachmals wirklich einleitete, und wählte vorzugsweise jenen ersten. Es war, wie wir es schon zuvor bezeichneten, eine Übersetzung aus einer fast verklungenen Sprache früherer Zeit in die verständliche der Gegenwart, eine Annäherung, die in gleichem Sinne, aber durch verschiedene Mittel geschehen konnte. In der Wahl dieser Mittel nun ist das Wittenberger Gesangbuch von Joseph Klug abweichend von dem Breslauer. Der Herausgeber hat es hier für angemessen gehalten, daß der erste Schlußfall nicht durch den Unterhalbton des Jonischen, aufsteigend geschehe: er hat es vorgezogen, der Urmelodie sich genauer anschließend, ihn im Absteigen durch die große Obersecunde zu bilden, und eben so ist er in der zweiten Zeile bei der Ausweichung in das Dorische verfahren. In der dritten Zeile dagegen ist er von seinem Urbilde weiter abgewichen, indem er sogar die Modulation veränderte; er hat die erste, und die drei letzten Noten dieser Zeile ganz beseitigt, und von den auf diese Weise beibehaltenen, den acht Sylben derselben entsprechenden acht Klängen, den vierten an die sechste Stelle versetzt. Allerdings nur ein Ausscheiden, und ein geringes Umstellen, das jedoch nunmehr eine Modulation nach dem Dorischen, und nicht ferner in das Jonische, zur Folge gehabt hat; eine der Grundtonart angemessene, in einer mittleren Wendung dieser Zeile allerdings angedeutete, aber nicht mehr die der alten Gesangweise. In der letzten Zeile wird ebenfalls wieder der Schlußfall nicht im Aufsteigen, sondern absteigend gebildet. Welche dieser Übersetzungen die bessere, ja auch nur die treuere sei? ist schwer zu entscheiden: wir würden zuvor uns darüber zu vereinigen haben, ob wir dem näheren Anschließen an die melodische Wendung, oder an die Ausweichung den Vorzug geben wollten. Daß aber Beides in Bezug auf rhythmische Gestaltung nunmehr Gegenstand der Aufmerksamkeit des Tonkünstlers wurde, daß hieraus die bei der Umbildung des Alten von ihm befolgten Grundsätze sich entwickelten, leuchtet ein aus dem gegebenen Beispiele; auf diesem Wege mußte die gesammte Grundlage der Tonkunst allgemach erweitert und befestigt werden, und wir sehen hierin aufs neue, wie das Entstehen unseres evangelischen Kirchengesanges auch dazu mitgewirkt hat.

Eine ähnliche durchgreifende Abweichung nehmen wir nicht wahr an den Umgestaltungen der Me-

---

Breslauer Gesangbuch (1525).

Klugs Gesangbuch (1535).

Die ältere Umbildung dieser Melodie siehe Nro. 119 der Beispielsammlung in Joh. Eccard's fünfstimmigem, die spätere eben da Nro. 97 in Michael Prätorius vierstimmigem Tonsatze.

lodieen von den andern beiden Hymnen*): Veni redemptor, A solis ortus cardine. Bei der ersten war die ursprüngliche Wendung der zweiten Zeile nach der Oberquinte (in das Phrygische) gleich Anfangs in eine Modulation nach der kleinen Oberterz (dem Jonischen) verändert worden, wodurch unmittelbar auch eine abweichende melodische Wendung, das Absteigen um eine große Terz, von der Oberquinte des Grundtons nach dessen kleiner Oberterz, herbeigeführt wurde: eine Umwandlung, die man bald überall annahm, und dadurch das Gepräge dieser Melodie allgemein feststellte. Die des andern beider Hymnen wurde mit allen ursprünglichen Ausweichungen beibehalten, und in Ausscheidung der Sylbendehnungen verfuhr man zumeist übereinstimmend, so daß bei ihr etwas Bedeutendes nicht zu erinnern ist.

Dagegen giebt dieselbe in der Gestalt wie sie in den Gesängen für die gemeinen Schulen erscheint, uns wiederum zu erheblicheren Betrachtungen Anlaß. Wenn wir bereits hier auf den mehrstimmigen Tonsatz eingehen, obgleich wir den Setzern geistlicher Liedweisen in dieser Zeit, eben wie den Melodieenbüchern die in ihr erschienen, eine besondere Betrachtung vorbehalten; so geschieht dies nur darum, damit das Verhältniß des Sängers und Setzers in jenen früheren Tagen der Kirchenverbesserung im Allgemeinen näher zur Anschauung gelange, damit man die ersten, leisen Spuren jener Erneuerung deutlicher wahrnehme, die wir zuvor rühmten.

Die Liedersammlung von 1544 theilt mit dem älteren Walterschen Gesangbuche den Übelstand, daß bei den meisten harmonischen Behandlungen die Melodie im Tenor erscheint, obgleich hier schon beinahe der zehnte Theil des Ganzen — 12 von 123 — sie in der Oberstimme zeigen, also das Verhältniß sich günstiger gestaltet als in jenem, wo dies unter 38 mehrstimmigen deutschen geistlichen Liedweisen nur zweimahl der Fall ist, also bei einem Neunzehntheil des Ganzen. Jene ältere Einführung der Liedweisen aber ist ein Übelstand zu nennen, nicht allein wegen der nothwendigen Verdunklung der Melodie durch die über ihr liegenden, höheren Stimmen, sondern auch deshalb, weil dem Wesen der harmonischen Entfaltung derselben, dem nachdrücklichen Ausprägen der Modulation, dadurch Eintrag geschahe. Der Setzer jener Zeit, auf mannichfache Tonverbindungen bedacht, vermied häufig, zu dem Tone, mit dem die Tenorstimme den Schlußfall darstellte, die ihr unmittelbar nahe Grundstimme den Einklang oder die Octave nehmen zu lassen, wie er doch hätte thun müssen, um die Ausweichung hervorzuheben; oder wenn er sich dazu genöthigt sahe, suchte er vermittelst der oberen Stimmen den dadurch herbeigeführten Eindruck der Einstimmigkeit wiederum zu verwischen, und die Modulation auf eine andere Bahn zu leiten. So ist es namentlich durch Balthasar Resinarius geschehen, den Setzer der Weisen: Komm Gott, Schöpfer, heiliger Geist, und: Nun kam der Heiden Heiland, Nro. 28. und 2 der Gesänge für die gemeinen Schulen. Der Ausweichung der ersten Zeile jener ersten Melodie, aus der mixolydischen Tonart nach der ionischen, legt Resinarius nicht den Grundton dieser letzten, C, im Basse unter, sondern A, die kleine Unterterz dieses Tones: in der dritten Zeile begleitet er zwar den Schlußton der Melodie, D, durch seine tiefere Octave im Basse, allein die beiden Oberstimmen leiten auf beiden Tönen eine Ausweichung nach G ein, die sich dann

*) Nach Luc. Lossius in Prätorius Hymnodia.

u. s. w.

Breslauer Gesangbuch.

u. s. w.

unerwartet nach E wendet; die Eigenthümlichkeit der Tonart so wenig, als die der Ausweichungen der in ihr gesetzten Melodie können hienach zur Anschauung gelangen. In der Weise: Nun komm der Heiden Heiland, wird der Schlußwendung der ersten Zeile, nach dem Grundtone zurück, im Basse die große Unterterz untergelegt: eine Ausweichung, die großartig und feierlich erscheinen könnte, würde deren Ausdruck nicht dadurch wiederum gedämpft, daß der Übergang der zweiten Zeile nach der kleinen Oberterz (dem Jonischen) durch Unterlegung der kleinen Unterterz, matt abfallend, in den Grundton zurückgeleitet wird, in dem ohnedies die beiden andern Zeilen schließen. Zu dem vorletzten Schlußfalle endlich muß bei Resinarius der Tenor durch den Schlußton der Melodie den Baß bilden, denn die Grundstimme steigt über ihn hinauf. Gegen die Behandlungen dieser beiden Melodieen zeichnet sich die der Weise des Liedes »Christum wir sollen loben schon«, der deutschen Übertragung des Hymnus: A solis ortus cardine (Nro. 4) vortheilhaft aus, die, weil in unserer Sammlung mit keinem Namen bezeichnet, wohl von dem Herausgeber, Georg Rhau, herrühren dürfte, der auch als Tonsetzer gerühmt wird*). Hier finden wir die Melodie in ihrer ursprünglichen unveränderten Gestalt, und in der Oberstimme, deutlich hervortretend. Es geschieht nicht selten in mehrstimmigen Gesängen dieser, und der um Weniges späteren Zeit, daß phrygische Melodieen durch den unterlegten Baß als äolische erscheinen; in Goudimels vierstimmigen französischen Psalmen finden wir es sogar durchgängig, mit alleiniger Ausnahme des 142sten Psalms, der einen regelmäßigen phrygischen Schluß hat. Bei der Behandlung unseres Hymnus wird unter Hervorhebung einer zweiten Hauptbeziehung seiner Grundtonart, dessen uralte phrygische Weise als eine ionische in ihrem Schlußfalle dargestellt. Allerdings wird hierin nicht sowohl das volle Gepräge der Tonart selbst ausgedrückt, als nur bestimmter einzelner Neigungen derselben. Allein es war doch die Melodie, die durch die Harmonie ausgeprägt, zur Anschauung gelangte; es waren die harmonischen Verhältnisse ihrer Ausweichungen und deren mannichfache Auffassung, die daraus hervorgehende Abschattung des Ausdrucks, so wie deren Zusammenhang mit den Besonderheiten ihrer Grundtonart, an denen endlich deren volle Eigenthümlichkeit, ihr harmonischer Gehalt, deutlich hervortrat. Betrachten wir die vorliegende Melodie genauer, so finden wir, daß dieselbe nach einem unregelmäßigen Anfange (durch die große Untersecunde ihres Grundtons) zunächst einen phrygischen Schlußfall zeigt, sodann einen ionischen, in der dritten Zeile einen äolischen, bis sie in der letzten wiederum einen phrygischen darstellt. Beiden phrygischen Schlußfällen nun ist hier die große Unterterz C, der Grundton des Jonischen, untergelegt, und wenn hienach scheinbar auch zweimahl eine Modulation nach dieser Tonart in unmittelbarer Folge erscheint, so zeigt sie sich doch, gegen den Gang der Melodie gehalten, beide Mahle in ganz verschiedenen Verhältnissen. Überraschend und unerwartet tritt sie das erste Mahl hervor, da sie uns den Schlußfall als eine wirkliche Ausweichung darstellt, und nicht, wie wir voraussetzen durften, als eine Rückkehr in den Grundton; beruhigend und erhebend bei ihrem zweiten Vorkommen, weil sie die, schon in der Melodie vorhandene Ausweichung nachdrücklich ausprägt; beide Mahle also auch von eigenthümlicher Bedeutung. Die dritte, äolische Ausweichung wird Anfangs durch einen Trugschluß nach F aufgehalten, und in dem nächsten Takte erst wirklich dargestellt. Die letzte endlich beruht wesentlich ebenfalls auf einem Trugschlusse, indem scheinbar ein voller Schluß nach A auf E, als Dominante dieses Tones, zu dem forthallenden Schlußklange der Melodie eingeleitet, dann aber dem weichen Dreiklange auf E unerwartet der harte auf C angereiht, und durch ihn das Ganze beendet wird. Wir sehen hieraus, daß,

*) S. Beispiel Nro. 13.

wo die Melodie durch ihre Stellung zu den übrigen Stimmen sich als herrschend bewährt, auch erst eine wahrhafte harmonische Entfaltung beginnt; wie wir uns später überzeugen werden, daß jemehr diese zu einer wahrhaften Blüthe reifte, auch das Einführen der Hauptmelodie in eine Mittelstimme, mit wenigen, seltenen Ausnahmen, allgemach ganz aufhörte.

Von dem wesentlichsten Einflusse auf diesen Fortschritt war aber die Kirchenverbesserung. Dem Sinne, aus dem sie hervorgieng, konnte es nicht genügen, daß die Tonkunst in der Kirche Gegenstände des Gemeinegesanges überhaupt nur behandle, sie sollte dabei auch in ein lebendigeres Verhältniß treten zu der Gemeine, ihr verständlich, eingänglich werden; sie sollte, wo möglich, selbst ihrem Gesange sich anschließen, nicht länger als ein Getrenntes ihm blos gegenüberstehen. Wenn aber auch Kunstgesang neben dem Gemeinegesange hergehe, sollte er doch als dessen höhere Blüthe erscheinen. In ihren ersten Regungen nehmen wir diese geistige Richtung, ihr Einwirken auf die Kunst, hier wahr; wir werden sie, je länger je mehr, kräftig hervortreten und herrschend werden sehen.

Die Melodie des Hymnus: Christe, qui lux (Christe, der du bist Tag und Licht) erscheint in Klugs Gesangbuche ihrem Wesen nach unverändert, nur daß dort einige Melismen ausgeschieden sind. Harmonisch behandelt finden wir sie erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Die Weise »Herr Gott dich loben wir« ist ihrem Baue nach der alten Melodie des Te Deum laudamus übereinstimmend, wenn diese auch an einzelnen Stellen durch Wendungen und Schmuck von ihr abweicht. Sie besteht aus vierzehn Abschnitten, von denen der zweite dreimahl, der dritte zweimahl, der fünfte und sechste sechsmahl, der elfte dreimahl zu wiederholen ist; auch stimmen der siebente, achte und neunte in ihrer letzten Hälfte völlig, die beiden letzten auch in dem Schlußfalle ihrer ersten Hälfte überein. Diese Form, welche sonst bei der Melodie keines anderen Hymnus vorkommt, nähert die des Te Deum den ähnlich gegliederten Formen der Sequenzen. Balthasar Resinarius, der sie in den Gesängen für die gemeinen Schulen (Nro. 122) vierstimmig behandelt hat, führt sie, nach damaliger Weise, zumeist im Tenore ein; doch erscheint sie in der letzten Hälfte des sechsten, siebenten, neunten, zehnten, elften, und im dreizehnten Abschnitte in der Oberstimme. Keiner der häufig vorkommenden phrygischen Schlußfälle ist hier als solcher behandelt: zuweilen ist denselben die große Unterterz, häufiger die Quinte untergelegt. Sie sind daher als ionische und äolische dargestellt, wie denn die Ausweichungen zwischen diesen beiden Tonarten und der mixolydischen wechseln.

Erst im Jahre 1545, in dem von Valentin Bapst zu Leipzig herausgegebenen Gesangbuche, dem Luther eine besondere Vorrede beigegeben hat, worin er »diesen lustigen Druck des Valtin Bapst« rühmt, und wünscht »daß damit dem römischen Bapst, der nichts denn Heulen, Trauern und Leid in aller Welt angericht durch seine verdammte, unträgliche und leidige Gesetze, großer Abbruch und Schaden geschehe«; erst in dieser Sammlung erscheint ein sechster Hymnus — oder ein siebenter, wenn wir das im Breslauer Gesangbuche von 1525 seiner Melodie nach unveränderte Pange lingua (Mein' Zung' erkling und fröhlich sing) mitrechnen, das auch in Bapsts Sammlung wieder aufgenommen ist. Es ist der, wohl dem achten Jahrhunderte angehörende: O lux beata Trinitas (Der du bist drei in Einigkeit). Seine alte, mixolydische Weise erscheint hier ohne erhebliche Veränderungen. Vor Lucas Osiander, den wir später als denjenigen werden kennen lernen, der dem mehrstimmigen, aber einfach gehaltenen Gesange des Chores auch den der Gemeine zu vereinen trachtete, finden wir diese Melodie nicht gesetzt, das Verhältniß des Setzers zu dem Sänger um die Zeit ihrer Aufnahme in den evangelischen Kirchengesang sind wir also darzulegen außer Stande. Der Hymnus: Herodes hostis impie (Was fürchst du Feind Herodes sehr) ist hier nicht mit-

zurechnen. Man sang ihn nach der Weise des schon betrachteten: „A solis ortus cardine“; mit seiner eigenen Melodie erscheint er erst nach der Mitte des Jahrhunderts (1560) in dem großen Straßburger Kirchengesangbuche, und diese ist meist nur örtlich in Gebrauch gekommen.

Mehr als jene sieben Hymnen-Melodieen finden wir im Laufe des 16ten Jahrhunderts dem evangelischen Kirchengesange nicht dauernd angeeignet, wenn auch örtlich die eine oder andere, selbst mit Anwendung auf fremde Lieder, zum Vorschein kommt. Ein besonderer Zweig desselben freilich, der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder, hat deren weit mehre aufgenommen. Außer den schon genannten erscheinen deren sieben andere noch in dem Melodieenbuche, das Michael Weisse um 1531 »zum jungen Buntzel« herausgab*); andere vier in der Umarbeitung dieses Cantionals durch Johann Horn**); noch andere fünf fügt diesen das abermahls übersehene und vermehrte Kirchengesangbuch von 1566 hinzu***). Wir sehen dort diese Melodieen theils Umbildungen der Hymnen gesellt, denen sie früher angehörten, theils fremden Liedern; von dort aus aber haben sie sich nicht bei den Lutherischen eingebürgert, wenn auch späterhin ein Verhältniß gegenseitigen Entlehnens zwischen beiden Kirchengesängen sich anbahnte, dessen wir zum Theil hier bereits werden zu gedenken, später jedoch genauer davon zu berichten haben.

Es ist bezeichnend für die Melodieen der Hymnen, daß, wie sie strophischen Gesängen sich anschließen, auch eine innere Abrundung, mehr wie anderen Kirchengesängen ihnen eignet, die sie dem Liedmäßigen näher stellt, und zu Umbildungen für den kirchlichen Gemeinegesang vor jenen geeignet macht. Diese Eigenschaft theilt die Weise des Ambrosianischen Lobgesanges nicht mit ihnen, der, nicht metrisch wie sie, in ungebundener Rede sich bewegt; nur in uneigentlichem Sinne führte er mit ihnen gleiche Bezeichnung, auch hat seine Melodie niemals die volksmäßige Liedform erhalten, wenn sie gleich einige Umbildung erfuhr. In diese Form sind aber drei andere lateinische Gesänge gestaltet worden, welche die katholische Kirche theils mit dem Namen der Sequenzen ausdrücklich bezeichnet hat, oder die durch den Bau ihrer Melodieen Gesängen dieser Art doch schon genähert sind. Der erste derselben ist der alte Ostergesang: Also heilig ist der Tag, der in dieser Gestalt schon über die Kirchenverbesserung hinausreicht; eine einzelne Strophe, einem Gedichte elegischen Maaßes nachgebildet, das den Venantius Honorius Clementianus Fortunatus, Bischof zu Poitiers in der letzten Hälfte des 6ten Jahrhunderts zum Urheber hat: Salve festa dies, toto venerabilis aevo etc. Wir finden ihn häufig den Hymnen beigezählt, mit denen er doch nur das bestimmte,

---

*) 1. Conditor alme syderum etc. (Gott dem Vater sei Lob und Dank ꝛc.)
2. Lucis creator optime etc. (Es ist jetzt um die Vesperzeit ꝛc.)
3. Pange lingua gloriosi etc. (Lobsing heut o Christenheit, und dank Gott mit Innigkeit ꝛc.)
4. Rex Christe factor omnium etc. (Gott hatt' einen Weinberg gebaut ꝛc.)
5. Sanctorum meritis etc. (O Herre Christ, der du ganz freundlich bist ꝛc.)
6. Urbs beata Jerusalem etc. (Komm heiliger Geist, wahrer Gott, deine Gnad' ist uns sehr Noth ꝛc.)
7. Vexilla Regis prodeunt etc. (Seht heut an wie der Messias, Christus auf einem Esel saß ꝛc.)

**) 1. Ave maris stella etc. (Gott Vater gebenedeit ꝛc.)
2. Beata nobis gaudia etc. (Christus schickt aus in alle Welt ꝛc.)
3. Crux fidelis etc. (Ihr Christen seht an den König und Heiland, den uns Gott der Vater hat gesandt ꝛc.)
4. Inventor rutuli etc. (Freuet euch alle gleich, lobet Gott im Himmelreich ꝛc.)

***) 1. Adsunt festa jubilaea etc. (Das Leben Christi unseres Herrn, laßt uns preisen mit allen Ehrn ꝛc.)
2. Ex more docti mystico etc. (Jesus ward bald nach seiner Tauff, in die Wüst' geführt zum Anlauff ꝛc.)
3. Jesu quadragenarie etc. (Als Christus hie auf Erden war, predigt er der jüdischen Schaar ꝛc.)
4. Vita sanctorum etc. (Herr Christ, des Lebens Quell, aller Gnad' und Wahrheit ꝛc.)
5. Jesu dulcis memoria etc. (Wie süß ist dein Gedächtniß, Herr Jesu Christ, zu aller Frist ꝛc.)

dichterische Maaß theilt; seine Singweise aber deutet hinüber zu der Form der Sequenzen. Diese zeichnet sich aus durch bestimmte melodische Abschnitte, die entweder im Ganzen, oder in einzelnen ihrer Theile mit einander wechseln. Die Melodie der ursprünglichen lateinischen Dichtung unseres Ostergesangs besteht aus zwei solchen Absätzen, deren erster, in zwei Theile sich scheidend, mit ihnen hinter jeder Wiederholung des zweiten wechselsweise sich hören läßt. Unser deutsches Lied, das Luther zu den alten zählt, hat wie es die poetische Form seines Urbildes nicht berücksichtigte, auch die musicalische in nur ganz allgemeinem Sinne sich angeeignet, daher findet sich seine Melodie in verschiedenen Singebüchern mit bedeutenden Abweichungen. Am frühesten begegnete sie mir seit der Kirchenverbesserung in Michael Weissens geistlichen Gesängen, um 1531; zwar mit einem Osterliede, aber nicht dem, das uns jetzt beschäftigt. Es wird hier eine siebenzeilige Strophe zu ihr gesungen:

Vater, dir sei Dank gesagt,
daß es deiner Weisheit hat behagt,
durch dein' eingebornen Sohn
der Welt Hülfe zu thun ꝛc.

der eine Einleitung zu einer anklingenden Weise voraus geht:

Freuet euch heut alle gleich
o ihr Christen tugendreich ꝛc.

Unsere Melodie hat in ihrer ersten und dritten Zeile gleiche melodische Wendungen; die der zweiten und vierten sind, bis auf den Schlußfall, einander ähnlich, die der fünften denen der zweiten gleich, bis auf eine unbedeutende melodische Auszierung; selbständig erscheinen die der sechsten und siebenten Zeile. Die Modulation schwankt zwischen dem Grundtone und seiner großen Untersecunde, also zwischen dem Phrygischen und Dorischen auf sonst ungewöhnliche Weise. Dorisch enden die erste, dritte, vierte und sechste Zeile, also die Mehrzahl, phrygisch die übrigen, die zweite, fünfte, siebente. Dieses Übergewicht des Dorischen, zumahl auch die Melodie mit dessen Grundtone beginnt, hat oft Veranlassung gegeben, dieselbe, wiewohl mit Unrecht, als dorisch zu bezeichnen. Bei den mährischen Brüdern scheint sie besonders beliebt gewesen zu seyn: deren vermehrtes Kirchengesangbuch von 1566 hat sie noch einem zweiten Osterliede von zwölf Zeilen anbequemt, dessen erste vier Zeilen mit den folgenden vier gleiche Betonung haben:

O wie lieblich ist diese Osterzeit,
Und so frölich, daß sich der niemand g'nug freut ꝛc.

Den frühesten mehrstimmigen Tonsatz derselben mit dem Liede: »Also heilig ist der Tag« finde ich 1544, in den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (Nro. 27): er rührt von Ludwig Senfl her*). Drei unter den sechs Stimmen, aus denen das Ganze sich zusammenwebt, — ein zweiter Sopran, ein Alt und Tenor — führen die Melodie, in dem Tonumfange des versetzten Phrygischen (der Tonart des Ganzen), und in dessen ursprünglicher Leiter. So wird sie canonisch nachgeahmt in den Verhältnissen der Unterquarte und Unteroctave; streng, in der Folge der Tonverhältnisse, frei, in den Zwischenräumen des Eintritts der Stimmen, und den rhythmischen Verhältnissen der Melodie. Hier hat sie nur sechs Zeilen, wie sonst gewöhnlicher sieben. Von ihnen schließen die zweite, fünfte und sechste im Grundtone, die andern um einen Ton tiefer, sonst stimmen die erste und dritte, die zweite und vierte melodisch überein, mit Ausnahme des do-

*) Beispiel Nro. 5.

rischen Schlußfalls dieser letzten; die fünfte und sechste stehen für sich da. Noch eine andere Abweichung zeigt die Preußische Singart dieses Liedes, nach der es Johann Eccard in seinen Preußischen Festliedern behandelte*). Hier erscheint jede Zeile melodisch selbständig; die erste, zweite, fünfte, siebente, mit phrygischem Schlußfalle, die dritte und vierte nach h, der Oberquinte des phrygischen Grundtons gewendet, und die dorische Ausweichung allein auf die sechste Zeile zurückgedrängt. Die Harmonie aber gestaltet diese Modulationen, einmahl ionisch (am Schlusse der ersten Zeile), zweimahl äolisch (in der zweiten und fünften), dreimahl phrygisch (im Ausgange der dritten, vierten, siebenten), und dorisch (in der sechsten). Es leuchtet ein, daß in dieser melodischen Umbildung wie harmonischen Behandlung, die Grundtonart in ihren Hauptbeziehungen besonders kräftig hervortritt, und deren gerügte unrichtige Auffassung dadurch ausgeschlossen bleibt. Michael Prätorius in seinem vierstimmigen Tonsatze über unsere Singweise läßt das Phrygische nur am Ende des Ganzen erscheinen, und behandelt die übrigen Ausweichungen dreimahl dorisch, zweimahl äolisch, einmahl ionisch; Herrmann Schein, den ein seltsamer Mißverstand hin und wieder als Sänger dieser alten Melodie nennt, und seinen Tonsatz derselben als besonders köstlich und musterhaft preis't, wechselt in demselben lediglich mit phrygischer und dorischer Ausweichung, doch so, daß diese letzte als die überwiegende erscheint. Dem sonst ehrenwerthen Meister gebührt also weder in der einen noch der anderen Rücksicht der ihm beigelegte Ruhm. Die bedeutende Abweichung des alten lateinischen Liedes und des späteren deutschen in dem Baue ihrer Maaße, und die besonderen Verhältnisse der Urmelodie zu jenen, die sich auf dieses letzte nicht übertragen ließen, machen es erklärlich, daß Umbildungen dieser Melodie in mannichfachem Sinne entstehen mußten, die eben nur die allgemeinsten Züge des Ursprünglichen noch zeigen.

Ganz anders verhält es sich mit einem zweiten Gesange der alten Kirche, dessen Singweise die evangelische sich aneignete. Hier sehen wir die strophische Form übertragen auf eine Melodie bloß prosaischer Zeilen, mit hindurchklingendem Reime, ohne daß auch nur ein Tonverhältniß derselben geändert wird. Wir meinen die Weihnachts-Sequenz: Grates nunc omnes, die gewöhnlich Notker dem Stammler zugeschrieben wird, der zu Ende des 9ten und zu Anfange des 10ten Jahrhunderts lebte. Die mixolydische Tonweise dieser Zeilen theilt sich in zwei Abschnitte; der erste wurde, einer althergebrachten Sitte gemäß, von dem Vorsänger dreimahl mit gebeugten Knieen vorgetragen:

Lasset uns loben Gott den Herrn, der durch seine Geburt uns erlöset
hat aus der Macht des Teufels **).

Darauf antwortete dann der Chor:

Diesem ziemt es, daß wir mit den Engeln allezeit singen, Ehre in der Höhe! ***)

Hieran schließt sich nun Michael Weissens treffliches Weihnachtslied: Lobet Gott o lieben Christen, dem wir in seinen geistlichen Gesängen vom Jahre 1531 begegnen. In diesen sind zunächst drei Strophen ähnlichen Baues aneinander gereiht. Auf zwei achtsylbige trochäische Zeilen folgen deren zwei fünfsylbige; eine zehnsylbige, jambisch-anapästische, macht den Beschluß; so gestaltet sich eine jede dieser Strophen. Sie fordern auf zum Lobe dessen, der um unsertwillen Mensch geworden, sie verkünden das Heil, dessen wir dadurch gewürdigt sind; das in den einfachen Zeilen des alten lateinischen Gesanges nur

---

*) Beispiel Nro. 151.

**) Grates nunc omnes reddamus Domino Deo, qui sua nativitate nos liberavit a diabolica potestate.

***) Huic oportet ut canamus cum angelis semper Gloria in excelsis.

Angedeutete entfalten sie auf das Lieblichste und Bedeutsamste. Ist nun so, was ursprünglich nur dreifache Wiederholung derselben Worte war, zu einem Kranze dreier, mit wachsender Wärme sich erhebender Strophen geworden, so ertönt dann, dem Abgesange des alten Liedes sich anschließend, in zwei längeren Zeilen — einer zwölf- und neunsylbigen — der Lob- und Dankesruf, zu dem jene aufforderten. So kehrt dieser Wechsel viermahl wieder; nach je drei Strophen unterbrechen regelmäßig zwei längere Zeilen den Fortgang des Liedes, indem sie das Ganze liebevoll verketten und beleben*). So hat nun die alterthümliche Weise ein liedhaftes, volksmäßiges Gepräge gewonnen, zugleich aber auch im edelsten Sinne eine kunstreiche Form. In dieser Gestalt erscheint sie, nächst den Weisseschen geistlichen Gesängen, zuerst um 1545, in dem Anhange des schon erwähnten von Luther durch eine Vorrede eingeleiteten Bapstischen Gesangbuches (Nro. 32). In beiden Büchern stimmt ihre Aufzeichnung unter sich und mit der Urmelodie überein, ein einziges Tonverhältniß ausgenommen, in welchem die Lutherische Sammlung dem Urbilde treuer geblieben ist. Am Schlusse jener zwei längeren Zwischenzeilen nämlich bildet die Aufzeichnung des Weisseschen Gesangbuchs den Schlußfall, absteigend, durch die kleine Terz des Grundtons: die des Bapstischen schlägt in deren Statt die Oberquarte an. Eine weniger kunstreiche Ausgestaltung — denn Umgestaltung werden wir es nicht nennen dürfen — unserer Melodie zeigt ein anderes altes Lied, dem sie ebenfalls unverändert sich angepaßt findet, und das sich meist treu an die Worte ihres ursprünglichen hält, die beiden Absätze des Gesanges aber nicht unterscheidet.

Danksagen wir alle Gott unserm Herren Christo
Der uns mit seinem Wort hat erleuchtet,
Und uns erlöset hat mit seinem Blute
Von des Teufels Gewalt.
Den sollen wir alle
Mit seinen Engeln loben mit Schalle
Singen: Preis sei Gott in der Höhe!**)

Obgleich sie nun bereits in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts dem evangelischen Kirchengesange lebendig angehörte, so ist sie doch erst, so weit meine Forschung reicht, gegen das Ende der letzten Hälfte desselben zu der Kunst des Setzers in ein Verhältniß getreten: früher als diesem, hat sie dem Dichter ihre neue Belebung zu verdanken. Vierstimmig finde ich sie zuerst und zwar in Begleitung des zuletzt mitgetheilten Liedes, in Lucas Osianders funfzig geistlichen Liedern und Psalmen (Nürnberg, 1586); mit

---

*) 1. Lobet Gott, o lieben Christen,
Singet ihm mit dem Psalmisten
Ein neu frölich Lied;
Denn aus großer Lieb
Macht Gott mit uns einen ewigen Fried!

2. Der Sohn Gottes ist nun kommen,
Hat unser Fleisch angenommen,
Ist hier erschienen
Uns zu versühnen,
Und ewige Klarheit zu verdienen!

3. Er ist kommen uns zu heilen
Und sein Gut mit uns zu theilen,
Uns zu entbinden
Von allen Sünden,
Wie uns sein' Engel frölich verkünden.
Danksagung sei Gott, der mit uns durch seinen Sohn
Solche Barmherzigkeit hat gethan! ꝛc.

**) S. das Beispiel Nro. 81.

diesem, aber auch dem Weisseschen Liede in dem fünften Theile der deutschen Sionischen Musen des Michael Prätorius *), 1607, also erst im Anfange des 17ten Jahrhunderts. Der Tonmeister hat in der letzten dieser Bearbeitungen dem Dichter sinnreich sich angeschlossen. Der erste Absatz der Melodie erscheint zu den ersten drei Strophen in dreistimmigen Sätzen. Der erste derselben führt sie in der Oberstimme ein: nach Art einer kirchlichen Intonation wird von dieser die erste Zeile angestimmt, mit den folgenden erst tritt das Gewebe der andern beiden Stimmen ein. Der Tenor stimmt in der zweiten Strophe die erste Zeile an, doch schon von der Ober- und Grundstimme begleitet: in diese letzte tritt, mit der zweiten Zeile, sodann die Melodie ein, und bildet die Grundlage des Satzes. In der dritten Strophe geht sie wiederum über in die Oberstimme; dann ertönt in fünfstimmigem Gesange, ihr zweiter Absatz, zu den längeren beiden Zwischenzeilen.

Die dritte Sequenz, deren Melodie die evangelische Kirche sich aneignete, gehört schon der Zeit des abnehmenden lateinischen Kirchengesanges an. Es ist die, in der alten Kirche um die Adventszeit, und am Feste der Verkündigung Maria's früher gebräuchliche, in den neuen katholischen Gottesdienst nicht wieder aufgenommene: Mittit ad virginem. Luther hielt sie sehr hoch, nannte sie eine wohlgerathene und schöne, nicht so grob — voll abgöttischer Verehrung — als andere, der Maria geweihte Gesänge. Michael Weisse gab zuerst (1531) von ihr eine deutsche Übertragung mit Beibehaltung ihrer Singweise:

Als der gütige Gott vollenden wollt' sein Wort

und beides hat von ihm Spangenberg aufgenommen in seine, 1545, noch bei Luthers Lebzeiten, zu Magdeburg gedruckten deutschen Kirchengesänge. Die der Verdeutschung unverändert angepaßte Melodie unserer Sequenz, die man dem Pater Abälard zuzuschreiben pflegt, zeigt schon das Gepräge der späteren Zeit in der sie entstand; denn dürfen wir sie dem Gedichte gleichzeitig halten, so stammt sie frühestens aus der ersten Hälfte des 12ten Jahrhunderts. Das Gedicht (wie Lucas Lossius in seiner Psalmodia es mittheilt) besteht aus elf fünfzeiligen, jambischen Strophen, von sechs Sylben in jeder Zeile; von den ersten acht Strophen werden immer ihrer je zwei zu derselben Melodie gesungen, die drei letzten haben wieder eine eigene für sich. Fünf Melodieensätze also, sämmtlich aus der ionischen Tonart, sind mit einander verbunden. Sie haben etwas Fröhliches und Frisches, mehr Volks- als Kirchenmäßiges, und wenn auch keine der andern übereinkommt, so erscheinen doch in ihnen ganz ähnliche Wendungen meist nur in anderer Folge und Zusammensetzung, und in den Schlußfällen kommen sie einander sehr nahe. Es sind hier noch Andeutungen der alten musikalischen Form der Sequenzen, allein wir sehen diese schon, von der Weise des Volksliedes berührt, das alte, streng kirchliche Gepräge ablegen. Weisse und Spangenberg haben noch eine kurze Schlußstrophe von drei Zeilen:

Verfüg' uns mit dir
Auff daß wir dich loben
Mögen für und für,

deren Melodie einzelnen Theilen der Weisen für die vorangehenden Strophen entlehnt ist. In dieser Gestalt gibt Michael Prätorius (1607) **) im fünften Theile seiner deutschen Sionischen Musen (Nro. 159) das Ganze in vierstimmigem Tonsatz, indem er zwischen die einzelnen, durch den Sängerchor vorzutragenden Strophen

*) S. das Beispiel Nro. 84.
**) " " " " 85.

die eines anderen Liedes, einer Anrufung an Gott Vater, Sohn und heiligen Geist hineinflicht, um Verkündigung und Gebet, Kunst und Gemeinegesang auf solche Art mit einander zu verbinden. Erst um Vieles später, gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts (1640), finden wir unsere Tonweise auch durch Umgestaltung dem Gesange der Gemeine unmittelbar angeeignet. Johannes Crüger, damals Musikdirektor an der Nicolaikirche zu Berlin wählte aus den fünf Melodieen, welche die verdeutschte Sequenz ihm bot, die Wendungen, die ihm die anmuthigsten schienen, beseitigte die meisten Sylbendehnungen, und setzte auf diese Weise ein Neues zusammen, das noch bis auf unsere Tage zu allen Strophen des seitdem ebenfalls überarbeiteten alten Liedes angewendet wird.

Einiger anderen Lieder der alten Kirche werden wir nur vorübergehend zu gedenken haben, da ihre Melodieen nur beibehalten, nicht lebendig fortgebildet wurden, wenn auch später bedeutende Tonsetzer sie zu Aufgaben ihrer Kunst wählten. In den um 1542 zu Wittenberg durch Joseph Klug mit Luthers Vorrede herausgegebenen Begräbnißgesängen finden wir die deutsche Übersetzung eines Trostgesanges am Grabe von Aurelius Prudentius Clemens aus dem 4ten Jahrhunderte: Jam moesta quiesce querela, die mit den Worten anhebt: »Hört auf zu trauern und klagen.« Ist nun die schöne, einfach faßliche Melodie dieses Liedes ihm gleichzeitig, wie es wohl scheint, da sie seinem Maaße sich genau anschließt, so hätten wir, da sie in ihrer dadurch bedingten rhythmischen Ausgestaltung auch auf dessen deutsche Nachbildung übertragen ist, an ihr vielleicht das einzige Beispiel antiker, in den evangelischen Kirchengesang unverändert noch hineintönender Maaße. Bis gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts noch wird sie in demselben fortgelebt haben. Als Johann Stobäus um 1634 zu Danzig mit Unterstützung des großen Churfürsten Friedrich Wilhelm von Brandenburg sein und seines längst verstorbenen Meisters Eccard fünfstimmig gesetzte geistliche Lieder herausgab, nahm er in diese Sammlung auch einen Tonsatz desselben auf über die Weise dieses Liedes*), der einfach, würdig, erhaben, an deren ursprüngliche Gestalt sich treu anschließt, und den Eccards um 1597 zuerst erschienener Antheil an diesen Gesängen noch nicht enthielt. Dieses damals übersehene, oder vielleicht noch nicht vorhandene Werkchen seines Meisters theilte also der Schüler wohl mit, um den von ihnen Beiden in gleichem Style mehrstimmig gesetzten Vorrath der in ihrer Heimath Preußen gebräuchlichen Melodieen damit zu vervollständigen.

Ein zweiter Gesang der alten Kirche, dessen Melodie die evangelische nur beibehielt, ist die Antiphonie am Vorabende des Pfingstfestes: Veni sancte spiritus reple tuorum corda fidelium etc. Man singt sie noch jetzt in vielen Kirchen zu der wörtlichen Übersetzung: Komm heiliger Geist erfülle die Herzen ꝛc.; Michael Weisse legt (1531) ihrer unveränderten Singweise eine etwas abweichende Übertragung unter: »Komm heiliger Geist, Herre Gott, begab dein Ausenwählten mit milder Gab« ꝛc. Man pflegt sie wohl, doch ohne gehörige Begründung, Robert Könige von Frankreich, Sohn Hugo Capets zuzuschreiben; in das elfte Jahrhundert aber möchte sie nebst ihrer Melodie muthmaaßlich zu setzen seyn. Eine sehr bedeutsame und kunstreiche achtstimmige Behandlung dieser letzten wird uns beschäftigen, wenn wir unter den Tonsetzern geistlicher Weisen aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts des Ludwig Senfl werden zu gedenken haben, eines von Luther besonders hochgehaltenen Meisters.

Zwei andere deutsche Kirchengesänge pflegt man endlich wohl auch auf lateinische Urbilder zurückzuführen, doch läßt sich dieses nur von den Dichtungen, nicht aber den Singweisen zugeben. Die Sequenz

*) S. das Beispiel Nro. 139.

des Pfingstfestes: Veni sancte spiritus et emitte coelitus etc. mag freilich in einigen Zügen zu dem bekannten, von Luther fortgedichteten alten Pfingstliede:

Komm heiliger Geist Herre Gott,
Erfüll' mit deiner Gnaden gut rc.

Anregung gegeben haben; ihre Melodie hat indeß mit der seinigen nichts gemein. Doch ist jene wirklich auf ein anderes deutsches Pfingstlied der mährischen Brüder in Johann Horns Sammlung der Kirchengesänge derselben übertragen,

Heiliger Geist, Herre Gott,
du höchster Tröster in der Noth,
besuch uns mit deiner Gnad rc.

das jedoch eine allgemeine Verbreitung nicht gefunden hat. So gründet sich auch Luthers, einem älteren deutschen in der ersten Strophe nachgedichtetes, und dann, wie jenes andere, selbständig fortgeführtes Lied: Mitten wir im Leben sind, mit jenem auf Notkers des Stammlers lateinischen Betgesang: Media vita in morte sumus. In seiner Melodie jedoch hat man Mühe, die ältere nur in einigen sehr entfernten Andeutungen wiederzuerkennen, und beide möchten nur durch ihre gleiche Tonart, die phrygische, einander genähert seyn.

Was über die, aus der Zeit des noch frisch fortwachsenden heiligen Gesanges der alten Kirche stammenden, in die evangelische lebendig hineintönenden Melodieen zu berichten war, haben wir in die vorangehenden Blätter niedergelegt. Die Mehrzahl dieser Weisen gehörte jenen strenger kirchlichen Tonarten an, die auf den Gliedern des harten Dreiklangs ruhen, der phrygischen und mixolydischen; jenen Reihen, deren Anfangspunkte, der eine, das letzte Erzeugniß des Grundklanges aus sich darstellt, das ihm, zusammentönend, harmonisch verschmilzt, die große Terz, e, den phrygischen Grundton; der andere, das erste, selbständig aus ihm entwickelte, in ihn, aufwärtsdringend, wiederum zurückstrebende Tonverhältniß, die Quinte, g, den mixolydischen, der in seiner Oberquarte zugleich den Grundklang wiederum erzeugt. Lebendig spiegelt das hiedurch bedingte Gepräge beider Reihen sich ab in den auf sie gegründeten Melodieen, und wir haben gesehen, daß keine jener Umgestaltungen, die in ganz anderem Sinne an ihnen fortbildeten, es verwischen konnte, daß es vielmehr schärfer noch und eindringlicher hervortrat durch die volksmäßigen Formen, in die das Bedürfniß der Zeit jene alten Singweisen gestaltete. Daß aber diese bezeichnenden, eigenthümlichen Züge der alten kirchlichen Tonarten in volksmäßiger Liedform zu lebendiger Anschauung gelangten, ja, selbst da, wo nicht einmal eine reichere, rhythmische Ausgestaltung die unverändert behaltenen, ursprünglichen Wendungen der Melodie in tonkünstlerischem Sinne erneuerte, sondern allein die Strophe des Dichters, und das Tongewicht die Singweise umschuf, wie wir es an der Weihnachtssequenz Grates nunc omnes durch Michael Weisse's herrliches Lied: „Lobet Gott o lieben Christen“ geschehen sahen; eben dieses zeigt auf das deutlichste, wie eine neue Melodieenschöpfung in kirchlichem zugleich und volksmäßigem Sinne sich anbahnte, deren früheste Keime wir später in den Melodieen geistlicher deutscher Lieder vor der Kirchenverbesserung näher betrachten werden. Was an Gesängen in der alten Kirchensprache seit dem 13ten Jahrhunderte, zumahl seit die Kunst des Tonsatzes sich zu entwickeln begann, noch entstand, neigt in seinen Melodieen sich meist dem Volksmäßigen zu, mit allmählichem Erlöschen des kirchlichen Gepräges; eine Neigung, die wir bereits in der Singweise der zuletzt betrachteten Sequenz Mittit ad virginem wahrnehmen konnten. Der Mehrzahl nach sind diese neueren kirchlichen Gesänge Advents- und Weihnachtslieder in strophischer Form: so das Dies est laetitiae (der Tag der ist so freudenreich),

Resonet in laudibus, Puer natus in Bethlehem (ein Kind geborn in Bethlehem), wozu wir auch den lateinisch-deutschen Mischgesang: „In dulci jubilo*), nun singet und seid froh ꝛc." werden zu rechnen haben. Wir finden diese in einem Anhange des schon erwähnten Klugschen Gesangbuches eingeführt; andere geben Michael Weisse's geistliche Gesänge (1531) mit neuen deutschen Liedern; so die Weise eines Lobliedes auf die heilige Jungfrau: Ave Hierarchia, Dei monarchia etc. mit dem ihr angepaßten Adventliede: Menschenkind merk' eben was da sei dein Leben; die des Passionsliedes: Patris sapientia mit zwei Liedern gleichen Inhaltes: Christus wahrer Gottes Sohn, und: Christus der uns selig macht; die des Auferstehungsgesanges: Surgit in hac die Christus Dominus, mit einer Nachbildung desselben: Christus ist erstanden, hat überwunden. Nach anderen enthält Trillers geistliches Singebuch (Breslau 1555, 1559), von dem später zu reden seyn wird, unter ihnen die Lieder und Melodieen: Quem pastores laudavere**) und Nunc angelorum gloria. Alle diese Lieder und ihre Melodieen haben sich allgemach eingebürgert in die lutherische Kirche. Mit Zuversicht ist die Zeit der Entstehung keines unter ihnen zu bestimmen, doch reicht wohl kaum eines über das dreizehnte Jahrhundert hinauf; wir dürften sie sämmtlich in den Zeitraum zwischen diesem und dem 15ten Jahrhunderte zu setzen haben. Vergleichen wir ihre Singweisen mit denen jener älteren, zuvor besprochenen, so zeigen sie uns ein bedeutend verschiednes Gepräge. Zunächst treten die strenger kirchlichen Tonarten zurück, und die ionische, den harten Tonarten unserer Tonkunst näher stehende, gewinnt das Übergewicht: nur einer der eben genannten Gesänge hat eine Melodie phrygischer Tonart, das Passionslied Patris sapientia. Die Berührung der großen Terz in diesem ihrem Verhältnisse zu dem Grundtone wird nicht länger vermieden; sie wird nicht mehr übersprungen, sondern macht oft schon zu Anfange der Melodieen mit großer Entschiedenheit sich geltend. Wir werden dadurch aufs neue überzeugt, daß diese Singweisen einer Zeit angehören müssen, wo der mehrstimmige Tonsatz zuerst mit einiger Bedeutung auftrat und sich verbreitete, wo der Volksgesang lebendig aufzublühen begann und auf den kirchlichen eine nicht unerhebliche Rückwirkung ausübte. Diese war indeß vor der Kirchenverbesserung eine ganz andere, als nach derselben; in jener früheren Zeit, von der wir reden, eine Verweltlichung des Heiligen, später eine Heiligung des Weltlichen; Kirchliches und Volksmäßiges erschien da erst im innigsten Einklange, während zuvor das kirchliche Gepräge erlosch und dem weltlichen verschmolz. Nicht, daß wir den anmuthig bewegten, oft selbst hüpfenden, wiegenden Schritt jener alten Weihnachtslieder damit tadeln wollten. Diese erfüllten eben darin ihre Bestimmung, deshalb nahm auch die evangelische Kirche, lobend und anerkennend, sie in ihren heiligen Gesang auf. Sie waren wie das In dulci jubilo, Resonet in laudibus, Quem pastores laudavere, Nunc angelorum gloria meist Kinderlieder, mit denen die Kleinen in kindlicher Freude theilnahmen an dem Feste der Geburt des Erlösers; bei den Frühmetten und Vespern der Weihnachtszeit sangen sie diese neben dem ausgestellten, geschmückten Kripplein, klatschten auch wohl dazu, fröhlich hin und her springend, in die Hände. Aber die Liebe zu dem eigentlich Kirchlichen erlosch allgemach in diesen Zeiten kirchlicher Wirren und zunehmender Verderbniß des geistlichen Standes; es welkte ab im Gesange, während die Volksweisen frisch, lebendig aufblühten; es bedurfte der verjüngten Begeisterung für jenes, die mit der Kirchenverbesserung wiederkehrte, um eine neue Schöpfung in kirchlich-volksthümlichem Sinne in das Leben zu rufen. Während man vor Luther die Reinheit des Kirchengesanges

*) S. Nro. 120 der Beispielsammlung die Melodie dieses Liedes in Joh. Eccards fünfstimmigem Tonsatze.

**) Die Melodieen dieser beiden Lieder zu der deutschen Übertragung: „den die Hirten lobten sehre" und „Heut sind die lieben Engelein" s. Nro. 86 der Beispielsammlung in M. Prätorius vierstimmigem Tonsatze.

gegen die damals kräftig fortwachsende Kunst des Tonsatzes in Schutz nehmen zu müssen glaubte, ohne deren naturgemäße Entwicklung durch strenge Gebote hemmen zu können, nahm diese einen anderen Weg. Sie wendete sich den Erzeugnissen des unbewußten Kunsttriebes im Volksgesange zu, sie für Ausschmückung ihrer längeren harmonischen Gewebe zu benutzen: sie setzte sogar alte feierliche Singweisen zurück gegen belebtere, weltliche, wählte diese vorzugsweise als bewegende Grundgedanken ihrer Sätze, und hielt Worte geistlichen Inhalts, ihnen unterlegt, für genügend, auch der tonkünstlerischen Behandlung geistliches Gepräge zu verleihen. So entging man dem Vorwurfe, alte Kirchenweisen durch den Tonsatz, wie die Kirchenhäupter es damals ansahen, zu entstellen, indem man zugleich der inneren Neigung folgte, die von jenen Weisen ab und zu den weltlichen hinleitete. Dieser Richtung auf das Verweltlichen trat indeß eine andere, eben um jene Zeit, entgegen, in den sich mehrenden deutschen geistlichen Liedern, deren Singweisen uns das Vorwalten der alten kirchlichen Grundformen als Bezeichnendes erkennen lassen, während meist nur die strophische Form, weniger die melodische, an das Volksmäßige erinnert. In ihnen spricht die Sehnsucht sich aus nach erneutem kirchlichen Leben: in beiden Richtungen erwuchsen die Keime, aus denen, während der alte Kirchengesang allmählich abwelkte, ein neuer sich entwickeln sollte, eine Entwickelung, die nur den warmen Frühlingshauch der Begeisterung erwartete, um in üppiger Fülle hervorzubrechen.

Wie wir in den Kirchengesang der mährischen Brüder eine bedeutend größere Anzahl von Melodieen altkirchlicher Hymnen aufgenommen fanden, als in den lutherischen, so hat jener auch viel mehre von jenen Singweisen späterer geistlicher lateinischer Lieder sich angeeignet, meist ohne alle Rücksicht auf den ursprünglichen Inhalt dieser letzten. Wir treffen, diejenigen ungerechnet, die schon früher genannt sind als bei den Lutherischen eingebürgerte, in den Kirchengesängen der Brüder von 1566 42 solcher Melodieen, denen die Worte neuer, ihnen angepaßter deutscher Lieder unterlegt, und die mit den Anfangsworten — oder auch Zeilen — ihrer ursprünglichen, lateinischen überschrieben sind. Achtzehn derselben erscheinen bereits in Michael Weisse's Cantional von 1531, fünf andre noch in dessen Umarbeitung durch Johann Horn, die übrigen neunzehn hat die spätere vervollständigte Ausgabe der böhmisch-mährischen Kirchengesänge von 1566 hinzugefügt. Die Überschriften der meisten deuten auf unbekannte Lieder, von den bekannteren ist doch meist die Zeit ihres Entstehens nicht mit Sicherheit anzugeben, und das frühere oder spätere Erscheinen ihrer Melodieen in den deutschen Ausgaben der böhmisch-mährischen Kirchengesänge kann darüber augenscheinlich nichts entscheiden. Eine genauere Untersuchung hierüber bleibe Demjenigen vorbehalten, der künftig eben mit diesem Zweige heiligen Gesanges sich vorzugsweise beschäftigen möchte, sie würde uns hier von unserem eigentlichen Gegenstande zu weit ablenken, zumahl alle diese Melodieen nur eine örtliche, auf eine bestimmte Zeit beschränkte Bedeutung hatten, und niemals allgemeinere Verbreitung erhielten. Vergleichen wir sie aber mit einander nach Tonart, rhythmischer Ausgestaltung, melodischen Wendungen, so bietet sich uns auf belehrende Weise das Bild dar eines allmählichen Ablösens von dem kirchlichen Gesange, eines fortschreitenden Hineinbildens in die Gestalt des volksmäßigen, und wir könnten danach, zufolge innerer Merkmale, sie in eine Reihe zusammenstellen, die vielleicht nach künftig aufzufindenden äußeren Zeugnissen über ihr Alter sich als richtig bewähren dürfte. Für die ältesten unter ihnen würden uns diejenigen gelten, welche mehr einer Psalmodie gleichen, als einer rhythmisch genügend ausgebildeten Melodie; so die Weise des Liedes: „Freut euch heut o ihr Christen,“ die mit den Worten „Mortis en cum gloria“ überschrieben ist*).

*) Blatt 84 der Kirchengesänge von 1566.

Andre deuten durch ihren Bau im Allgemeinen zwar auf eine ältere Zeit, manche unter ihnen jedoch durch rhythmische, eigenthümliche Ausgestaltung wiederum auf eine spätere. Zu ihnen rechnen wir diejenigen, denen nach zwei, seltener drei längeren Strophen gleicher melodischer Betonung, eine dritte, meist kürzere, von selbständigem Gesange folgt; Gesätze, die in dieser Zusammenstellung auch als Stollen und Abgesang einer größeren Strophe gelten könnten, und durch die wir an Michael Weisse's Weihnachtslied: „Lobet Gott o lieben Christen" erinnert werden, das der Weise der Sequenz: „Grates nunc omnes" aus dem 10ten Jahrhundert sich anschließt. Dieser Art ist die Weise des Liedes: „Die Zeit ist jetzt ganz freudenreich" (Bl. 90) überschrieben „Hoc festum venerantes." Nach zwei siebenzeiligen Strophen unregelmäßigen Baues folgt hier eine wiederkehrende, vierzeilige: „Für solche Gnadenzeit sei dir, Herr, Lob und Preis." So auch die eines Liedes über den 110ten Psalm: „Gott der Vater sprach zu Christo meinem Herrn," mit der Überschrift: „Candens ebur castitatis." Sie zeichnet sich dadurch aus, daß es nicht die Strophe des Dichters ist, welche wiederkehrt, sondern die melodische Betonung. Denn es gehen zwei sechszeilige Strophen voran, und es folgt ihnen dann eine neunzeilige; die drei ersten Zeilen dieser letzten zeigen eine abweichende, selbständige Betonung, die sechs letzten wiederholen nur die Melodie der zwei vorangegangenen Strophen. Diesem Bau zufolge stellt das Ganze sich auch dar als zusammengesetzt aus zwei Melodieen von je sechs und drei Zeilen, deren erster, Anfangs nach doppelter, dann dreifacher Wiederholung, wieder die zweite sich einschiebt. Die eine und die andere Melodie dieser beiden Lieder würden wir nun unter andern gleichartigen, deshalb für älter halten können, weil ein bestimmt ausgebildeter rhythmischer Bau weniger bei ihnen hervortritt, und das kirchliche Gepräge das volksmäßige überwiegt, wie denn die letzte unter ihnen auch in der versetzten phrygischen Tonart, einer strenger kirchlichen, sich bewegt. Bei andern findet das Umgekehrte statt, und sie dürften uns deshalb als jüngere erscheinen. So die Weise des Weihnachtsliedes: „Es ist heut ein fröhlich Tag," überschrieben: Cum sanctis omnibus*). Nach je zwei siebenzeiligen Strophen in fröhlich bewegtem Gesange dreitheiligen Taktes, deren letzte Zeile nur in den zweitheiligen, synkoptisch, übergeht, folgt eine fünfzeilige Strophe, wiederum ungraden Taktes und selbständiger melodischer Wendungen; nur die Betonung der letzten Zeile ist der in den vorangehenden beiden siebenzeiligen gleich. Diese beiden sind zu Anfange, wie bei ihrer Wiederkehr, ihrem Inhalte nach verkündigend, jene Zwischenstrophe aber lobpreisend:

Lob sei Gott in Ewigkeit,
der seine Barmherzigkeit
für uns Armen nicht verschleußt rc.

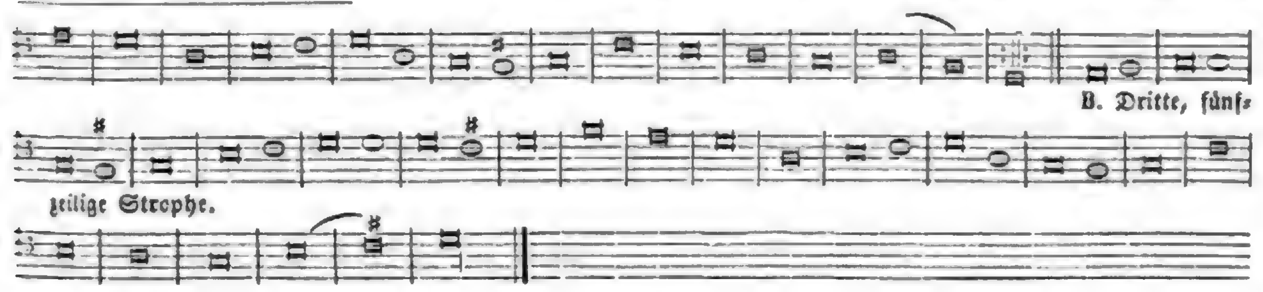
und die in ihr und jenen melodisch gleiche Zeile bildet ein um das Ganze — eine größere Strophe — geschlungenes, dasselbe zusammenhaltendes Band. Der Bau dieses melodischen Ganzen beruht im Allgemeinen auf einer älteren kirchlichen Form, der des Responsoriums; er zeigt aber im Einzelnen eine volksmäßigere, bestimmter rhythmisch gegliederte Ausgestaltung, als jene anderen, ähnlichen Gesänge alterthümlicheren Gepräges, und deutet dadurch auf späteren Ursprung. Ganz ähnlich verhält es sich bei einem Liede über den 45sten Psalm: „Mein Herz ticht' ein feines Lied, einen frölichen Gesang," mit der Überschrift: Jam Christus ab inferis etc.**) Zwei sechszeiligen Strophen folgt hier eine dritte, fünfzeilige.

*) Bl. 34.

**) Bl. 138. Jam Christus ab inferis etc.

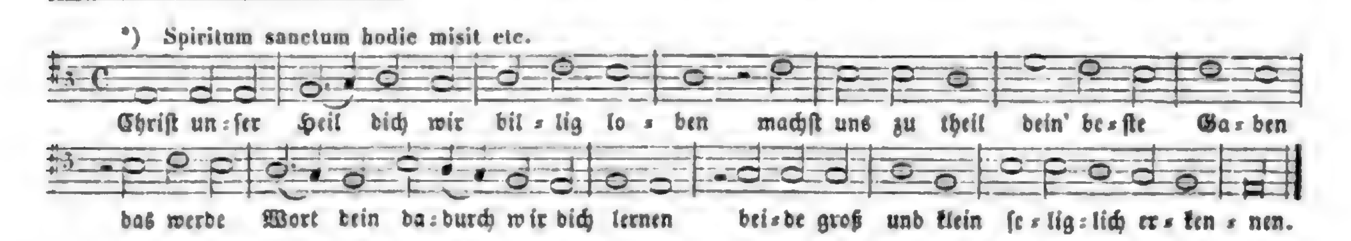
A. Erste und zweite, sechszeilige Strophe.

Jene ersten beiden haben eine Melodie dreitheiligen Taktes, ihre erste Zeile ausgenommen, die sich, die Abschnitte des größeren Ganzen ankündigend, in geradem Takte bewegt; die je dritte Zeile dieser Strophen zeigt erweiterte Rhythmen. Die ihnen sich anschließende kürzere Strophe wird zu einer Weise durchweg ungeraden Taktes selbständig gesungen, mit ähnlicher Erweiterung der Rhythmen in ihrer dritten und der letzten Zeile. In gleicher Betonung, aber mit stets wechselndem Inhalte kehrt diese kürzere Strophe fünfmahl wieder, und ihre zweifache Wiederholung, ohne Rückkehr jener zwei längeren, beschließt das Ganze. Die kräftigsten Sprüche des Psalmes sind in ihr gefaßt: „Sieh, du bist der Schönst' allein ꝛc. Zeig dich der Wahrheit zu gut ꝛc. Du bleibst die Gerechtigkeit ꝛc. Höre Tochter geh hinaus, und vergiß deins Vaters Haus ꝛc." und bei ihrer doppelten Wiederkehr am Schlusse dient sie zu einer Auslegung des prophetischen Inhalts von dem Vorhergehenden: „So wächst Herre Jesu Christ, deine Kirch' zu aller Frist." Freilich deutet diese Beschreibung nur die Art an, wie man um 1531, wo wir diese Melodie zuerst in Weisse's Cantional finden, dieselbe auf ein neues, augenscheinlich mit ihrem ursprünglichen in gar keiner Beziehung stehendes Gedicht angewendet habe; aber ihre ganze Ausgestaltung läßt doch voraussetzen, daß sie zu jenem in einem ganz ähnlichen Verhältnisse gestanden haben werde, daß eine ältere, in späterem Sinne umgebildete Form in ihr uns vorliege, wie in der eben zuvor besprochenen. Dergleichen Beziehungen hören bei anderen Melodieen, die wir eben deshalb als noch jüngere bezeichnen möchten, allmählich ganz auf. Diese zeigen sich theils in geradem, theils dreitheiligem Takte, völlig nach Art der Volksweisen rhythmisch gegliedert, gleich denen der schon angeführten, in die lutherische Kirche aufgenommenen Advents- und Weihnachtsgesänge, oder der bei den Brüdern vorkommenden Osterlieder: Betracht' wir heut zu dieser Frist die Auferstehung Jesu Christ ꝛc. und: Jesus Christus leidt' den Tod, die von den lateinischen: **Resurrexit Dominus etc.** und **Resurgenti Nazareno** (Bl. 89. 91[b]) herstammen. Es sind aber auch deren, die zu dem Volksgesange in noch näherer Beziehung stehen, und eine Eigenthümlichkeit des rhythmischen Baues mit ihm theilen, die in den nächstfolgenden Blättern, die wir den Volksmelodieen widmen, näher zu betrachten seyn wird. Sie besteht in demjenigen, was wir rhythmischen Wechsel nennen im Gegensatze der Synkope: einem, bei gleichbleibenden Tonzeichen und unveränderter Bewegung wechselnden Taktgewichte, nicht aber der Aufhebung des, einen Gesang hindurch gleichmäßig vorwaltenden Maaßes durch Rückungen, hinter denen dieses dennoch sich geltend macht, und also hindurchgefühlt wird, wie bei der Synkope. Dieser rhythmische Wechsel erscheint bei einigen dieser Gesänge nur in einer einzelnen Zeile, wohl deshalb, um ihren zuvor und später mehrmals vorkommenden melodischen Wendungen durch den Rhythmus Abwechslung zu verleihen; so in der sonst im geraden Takte sich bewegenden Melodie des Adventliedes: „Nun laßt uns zu dieser Frist" die ursprünglich dem lateinischen: **Gaudeamus pariter** eignet (Bl. 11. 12.). Bei andern finden wir ihn Zeile um Zeile, wie in der Weise des: **Ave gratiosa**, dem das Adventlied: „Hochgelobet seyst du Jesu Christ, Gottes Sohn" bei

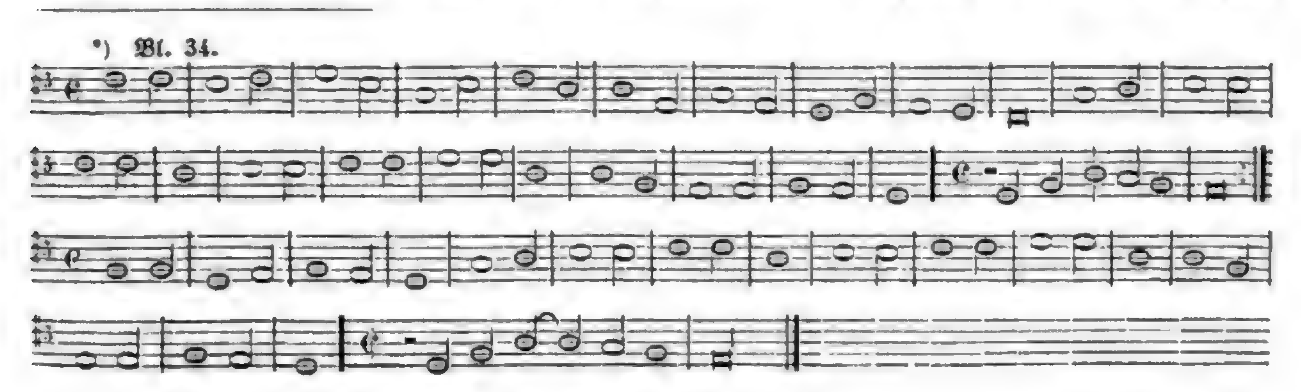


den Brüdern unterlegt ist. Hier nimmt er von den neun Zeilen der Strophe die zweite, vierte, sechste Zeile und die beiden letzten ein. Ähnlich finden wir ihn angewendet in der Melodie des lateinischen Marienliedes: Ave rubens rosa virgo (Bl. 217), die das Brüdergesangbuch dem Liede von der Rechtfertigung aneignete: „Gott sah zu seiner Zeit auf die Menschenkinder;" in ihr ist ihm eben so die zweite, vierte, sechste Zeile zugewiesen, von welcher er dann auf die neunte und letzte überspringt. Auch unter diesen dem Volksmäßigen näher hingeneigten geistlichen Melodieen seit dem 13ten Jahrhunderte möchten wir an der gewandteren oder mehr schwerfälligen Übertragung der besprochenen rhythmischen Eigenthümlichkeit die ältere von der spätern vielleicht unterscheiden können, wäre es nicht mißlich, darüber abzusprechen, weil die meisten ihrer ursprünglichen, lateinischen Lieder uns fehlen. Auch hat die deutsche Anbequemung oft den Melodieen sich angeschlossen, indem sie nur Zeilen und Sylben zählte, ohne diese letzten zu wägen oder richtig zu betonen, so daß man das anfängliche Verhältniß des Wortes und der Singweise meist nur errathen kann. Uns sollen diese Betrachtungen hier, wo die genauere Forschung außerhalb des Kreises liegt, den wir uns vorzeichneten, nur im Allgemeinen ein Bild davon geben, auf welche Weise der lateinische Kirchengesang, wie in seinen Setzern seit dem 13ten Jahrhunderte, so auch in seinen Sängern, allgemach dem Weltlichen sich zugewendet habe, und wenn er dadurch sein ursprüngliches Gepräge auch einbüßte, dennoch die lebendige Verschmelzung des Kirchlichen und Volksthümlichen anbahnen geholfen, die wir der Kirchenverbesserung nachrühmten.

Am häufigsten finden wir die eigenthümliche rhythmische Ausgestaltung der Volksweisen bei denjenigen dieser Melodieen lateinischer Kirchenlieder, welche ionischer Tonart sind, in dem Umfange von C oder F mit vorgezeichnetem b; diesen erscheint auch das volksmäßige Gewand ursprünglich schon kleidend, man gewahrt weniger ein Anbequemen. Es sind aber auch Melodieen in strenger kirchlichen Tonarten auf ähnliche Weise beschaffen, nur daß bei ihnen mehr ein Bestreben, das Kirchliche hineinzubilden in die rhythmische Belebtheit des weltlichen Gesanges, sich kund giebt, als das völlige Aufgehen des einen in die andere. Unter den dorischen Gesängen betrachteten wir dieses bereits bei der Weise: Jam Christus ab inferis; auch tritt es hervor in dem Weihnachtsliede: In natali Domini (Bl. 43. 138.). In andern Singweisen eben dieser Tonart tritt entweder das Gefühl von dieser nicht recht deutlich hervor, oder ihr rhythmischer Bau ist bei ermangelnder Vergleichung mit ihren ursprünglichen Liedern nicht deutlich zu erkennen und sicher zu beurtheilen. Eine mixolydische Melodie nur, und eine phrygische zeigen, jene, den rhythmischen Wechsel, diese, das Gegenüberstehen des dreitheiligen und geraden Taktes. In jener*), die in der regelmäßigen Ausweichung in das Jonische und Dorische, das volle Gepräge des Mixolydischen darstellt, tritt jedoch erst mit der letzten Zeile der rhythmische Wechsel ein, er ist ein einzelner Zug nur, der sie auszeichnet, ein bloßer Anklang. Diese, die phrygische, besprachen wir schon unter denen, welche die altkirchliche Form des Responsoriums tragen: es ist die dem lateinischen Cum sanctis omnibus entlehnte, auf das Weihnachtslied der Brüder: Es ist heut' ein fröhlich Tag ꝛc. übertragene. Betrachten wir sie

*) Spiritum sanctum hodie misit etc.

näher, ihrer Grundtonart nach, so erkennen wir, daß das phrygische Gepräge ihr erst durch jene, ihren längeren beiden Strophen, und der auf sie folgenden kürzeren, in gleichen melodischen Wendungen gemeinschaftliche Schlußzeile geliehen wird: daß die Grundtonart der Singweise der längern melodischen Strophe bis gegen den Schluß hin die ionische, die der kürzeren die dorische scheint, und dann erst, eben durch diese letzte Zeile, in das Phrygische hinübergeleitet wird*). Auch hier also ist es wiederum ein einzelner Zug, der — wie dort ein solcher den volksthümlichen Anklang in das, sonst in kirchlichem Sinne Gebildete hineintrug — hier das volksmäßig Gestaltete einer kirchlichen Grundform aneignet.

Diese Betrachtungen bahnen uns den Weg zu dem Gebiete, das wir nunmehr zu betreten gedenken, weil wir auf ihm eine andere nicht minder ergiebige Quelle unseres evangelischen Kirchengesanges antreffen werden: zu dem Gebiete des Volksgesanges. Unverkennbar neigte die Weise des lateinischen Kirchenliedes sich diesem zu, je näher ihre Entstehung an die Zeit der Kirchenverbesserung streifte. Gern verzichten wir darauf, jene späteren Singweisen ihrem Alter nach in eine Reihe zusammenzustellen, deren Richtigkeit wir vertreten möchten; die Unsicherheit eines solchen Unternehmens haben wir gern eingestanden, da wir allein auf Gründe innerer Wahrscheinlichkeit uns zu stützen vermöchten. Den Vorwurf jedoch glauben wir abwehren zu können, daß jene Gründe überall auf voreiligen Voraussetzungen beruhten. Man könnte freilich geltend machen: die Mittheilung der besprochenen Singweisen rühre aus den Zeiten der schon kräftig fortgeschrittenen Kirchenverbesserung, ja selbst aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts her, Zeiten, in denen kirchliche und volksmäßige Form schon zu verschmelzen begonnen hätten in einen neuen Kirchengesang: kaum dürfe man also voraussetzen, daß jene Melodieen unberührt geblieben seyen von dieser Verschmelzung, um so weniger, als das Kirchengesangbuch der Brüder sie uns nicht mit ihren ursprünglichen, sondern anbequemten Liedern mittheile. So erheblich indeß dieser Einwurf zuerst erscheinen mag, so muß er doch vor der Erwägung schwinden, daß viele jener Lieder eben nur zu deutlich die Anbequemung zeigen an eine unverändert behaltene Melodie, selbst mit Aufopferung aller richtigen Wortbetonung, so daß also das Lied dem Gesange untergeordnet geblieben; daß in Fällen, wo der Urtext und das neue, seiner Melodie unterlegte Lied verglichen werden können, wir von der Treue der Unterlegung, der sorgfältigen Erhaltung der Singweise, uns zu überzeugen im Stande sind; daß endlich, wo das ursprüngliche Lied mit seiner Weise in die evangelische Kirche überging — wie das Resonet in laudibus etc., Quem pastores laudavere etc., Nunc angelorum gloria etc. — wir diese in allen geistlichen Singebüchern jener Zeit dem Wesentlichen nach unverändert, mit gleichen volksthümlichen, auch durch spätere Unterlegung nicht verwischten Zügen antreffen. Das Lied: „Joseph, lieber Joseph mein, hilf mir wiegen mein Kindelein" — der Melodie des „Resonet" nachgedichtet, — jene andern: „Den die Hirten lobten sehre" und „Heut

*) Bl. 34.

sind die lieben Engelein,“ Verdeutschungen der beiden vorher zuletzt genannten, verändern auch nicht einen Ton des ursprünglichen Gesanges, und lassen uns auf eine gleich treue Mittheilung der Singweisen schließen, die nur der Brüderkirche eigen blieben, und in keinem größeren Kreise heimisch wurden. Das allgemeine Bild von dem Wachsthum und Sinken des lateinischen Kirchengesanges, das wir hinzuzeichnen versuchten, wird daher als der Wahrheit übereinstimmend gelten können; seine weitere Ausführung dürfen wir hier nicht unternehmen.

II. Der Volksgesang.

Nicht unbemerkt blieb uns das Einwirken des Volksgesanges auf den aus dem alten geistlichen Gesange der römischen Kirche sich hervorbildenden neuen der evangelischen Gemeinen, konnten wir es auch nur in allgemeinen Zügen noch wahrnehmen. Die Singweisen der alten heiligen Lieder aus den ersten christlichen Jahrhunderten fanden wir, ihrem melodischen Baue nach, auf einer Anschauung von dem Wesen und inneren Zusammenhange des Tonreiches gegründet, die sich allgemach erweiterte, erneute, und selbst dem erklärten Widerstande der Kirche und ihrer Häupter gegenüber, unter frischer Belebung durch die Harmonie — die in ihrer Bedeutsamkeit stets mehr erkannte lebendige Verschmelzung zusammentönender Stimmen zu einem klingenden Körper — an schöpferisch gestaltender Kraft gewann. So gelangten wir hin zu den Zeiten der nach funfzehn Jahrhunderten sich erneuenden Kirche, und führten uns dasjenige vorüber, was sie aus dem Schatze der alten, Früheres und Späteres, sich aneignete, und dem Bedürfniß eines Gemeinegesanges anpassend, um- und ausbildete. Jetzt ist es an der Zeit, unsern Blick auf dasjenige zu richten, was die Gemeine, das Volk, dem Kirchengesange hinzubrachte, für den es nunmehr zu thätiger Mitwirkung berufen war. Anfangs freilich werden wir Weniges nur zu nennen im Stande seyn, das, ein Erzeugniß des unbewußten, aber kräftigen Kunsttriebes im Gesange, ein durch ihn bereits Gestaltetes, gleich jenen alten heiligen Melodieen, entlehnt und in deren Sinne umgebildet worden wäre; aber die Grundbestandtheile der volksmäßigen Singweisen werden wir, schon jetzt, auch die Grundlage bilden sehen für den neuen Kirchengesang, ja, wir sahen es bereits an manchem Beispiele. Diese Wahrnehmung wird uns zu Hülfe kommen, wenn wir diejenigen Singweisen, die wir als dem Volksgesange entlehnte bezeichnen, nicht durch ein ausdrückliches Zeugniß für diese ihre Entlehnung, sondern nur durch eine, auf andere Thatsachen gegründete Beweisführung als solche darzustellen vermögen.

Eine Thatsache ist es, für deren Bewährung es nicht erst neuer Zeugnisse bedürfen wird, daß seit dem allmählichen Aufblühen der Vielstimmigkeit bei dem Kirchengesange, deutsche und belgische Volksweisen als melodische Grundlage gewählt wurden für die harmonische Behandlung längerer liturgischer Gesänge, der Messe, des Magnificat; oft in Verbindung mit den alten Singweisen derselben, nicht selten auch selbständig. Unwidersprechlich bewähren uns dieses eine Menge kirchlicher Tonwerke des 14ten, zumeist aber des 15ten Jahrhunderts. Mochte es zuweilen zu größerer Belebung des Fortschrittes der verflochtenen Stimmen geschehen, öfter wohl noch geschah es, um dem stets mehr überhandnehmenden weltlichen Sinne zu schmeicheln: ernste Stimmen der Zeitgenossen, die wir nicht erst aufrufen dürfen, da ein Jeder sie kennt, eifern dagegen als Entweihung, als Befleckung des Heiligthums.

Der Kirchengesang der Evangelischen war seiner Natur und Bestimmung zufolge ein volksmäßiger; er sollte Gesang der ganzen Gemeine seyn, und wie er sich in den Maaßen des Volksliedes bewegte,

wovon wir uns bald näher überzeugen werden, bedurfte er auch volksmäßiger Singweisen. Allein hier galt es nicht dem weltlichen Sinne zu schmeicheln, sondern das ursprünglich Weltliche hinwegzuthun, und was ihm bisher als Schmuck gedient und äußere Zierde, für einen höheren Zweck zu weihen, zu heiligen.

Wo wir nun in den ältesten Melodieenbüchern der Evangelischen die den geistlichen Liedern derselben angepaßten Singweisen nicht urkundlich auf den alten lateinischen Kirchengesang zurückzuführen vermögen, oder wo sie nicht älteren deutschen Kirchenliedern ursprünglich angehörend erscheinen; wo wir endlich keine Veranlassung haben, anzunehmen, daß sie damals mit ihren Liedern gleichzeitig neu entstanden sind; da dürfen wir kaum anstehen, sie aus dem Volksgesange entlehnt zu nennen. Dringender noch für eine dergleichen Entlehnung wird die Vermuthung da werden, wo wir um jene Zeit dieselbe Sangweise mehreren Liedern von gleichem Strophenbaue angepaßt finden. Denn ist eine solche Melodie für die Mehrzahl jener Lieder unbezweifelt eine entlehnte, so wird sie eben so wohl auch im Allgemeinen es seyn können für alle; zumahl eben damals der entgegengesetzte Fall der viel häufigere war, daß für dasselbe Lied mehrere Weisen gleichzeitig entstanden, wie die älteren geistlichen Liedersammlungen es zur Genüge darthun.

Nicht unerhört also war das Übertragen des weltlichen Gesanges auf den geistlichen um die Zeit der Entstehung des evangelischen Kirchengesanges, ja, der ursprünglichen Richtung dieses letzten zufolge war für ein dergleichen Entlehnen sogar eine innere Nothwendigkeit vorhanden. Hand in Hand mit diesem allerdings gieng das neue Schaffen, ja, oft über das unmittelbare Bedürfniß hinaus, und nicht selten in so überwiegender Fülle eben da, wo man zuvor zu entlehnen genöthigt gewesen war. War aber Anfangs eine Singweise mehren geistlichen Liedern gemeinsam gewesen; kann sie für keines unter ihnen als die ursprüngliche nachgewiesen werden, muß sie für alle als entlehnte gelten; sollten wir da nicht uns für berechtigt halten dürfen, den Volksgesang für die Quelle anzunehmen, aus der man geschöpft habe?

Alle diese Erwägungen treffen zusammen bei den Singweisen zweier Lieder, die wir schon in den ältesten evangelischen Liedersammlungen antreffen.

Die erste unter ihnen ist die des Liedes: Es ist das Heil uns kommen her, die wir jetzt gewöhnlicher wohl nach dem viel späteren Liede nennen: Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut. Wir finden sie zuerst in der frühesten Sammlung evangelischer Lieder, welche (deren nur acht im Ganzen begreifend) um 1524 zu Wittenberg erschien. Das Lied: „Es ist das Heil uns kommen her,“ dem sie in dieser Sammlung vorgedruckt steht, ist das zweite in derselben, und führt die Überschrift: „Ein Lied vom Gesetz und Glauben, gewaltiglich mit göttlicher gschrift verlegt, D. Pauli Sperati;“ und ihm folgt am Schlusse mit Bezug darauf ein reicher Kranz von Stellen alten und neuen Testaments, als eine „Anzeigung auß der schrift, worauff dyß gesanng allenthalben ist gegründt, darauff sich all unser sach verlassen mag.“ Aber nicht hier allein in dieser Sammlung finden wir unsere Singweise vorgeschrieben. Dem fünften, sechsten und siebenten Liede derselben ist sie ebenfalls angeeignet, drei Psalmliedern, die auch in unsern heutigen Gesangbüchern noch fortleben: Ach Gott vom Himmel sieh darein (Ps. XI. Salvum me fac.), Es spricht der unweise Mund wohl (Ps. XIII. Dixit insipiens.), Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (Ps. 130. De profundis.). Für diese Lieder ist sie abermals bei dem ersten derselben unverändert abgedruckt, mit der Überschrift: „Die drei nachvolgenden Psalm singt man in diesem Thon,“ ohne eine besondere Bemerkung, woher sie entlehnt, oder daß sie dem Liede: „Es ist das Heil uns kommen her,“ eigenthümlich sei, und nach ihm genannt werde. Mit gleichem Rechte können daher vier Kirchenlieder auf sie Anspruch

machen, da unter solchen Umständen die frühere Stelle im Abdrucke nichts entscheidet. Sollte aber dennoch Mancher auf diese einen größeren Werth legen wollen, als ihr hienach zukommen dürfte, so sind doch andere Gründe noch vorhanden, diese Ansicht zu entkräften. Unsere Singweise kömmt nämlich nicht minder auch in dem Breslauer Singebuche von 1525 vor, dessen wir in dem vorangehenden Abschnitte bereits gedachten. Der Zahl nach ist sie dort die dritte, und findet sich dem Liede gesellt: „Nun freut euch lieben Christengmein,“ mit der Überschrift: Eyn evangelisch Lied welches man singt vor der Predigt. Diesem Liede erst folgt als das vierte in der Reihe jenes andere, vom Gesetz und Glauben, „Es ist das Heil,“ hier nur durch die wenigen Worte bezeichnet: Eyn hübsch Lyed D. Sperati, auff den Thon wie oben: Nun freut euch. Folgern dürfen wir hieraus nicht ein mehres, als daß dieser Ton nicht ursprünglich mit ihm entstanden, sondern ein entlehnter war: denn auch dem Liede gehörte er nicht eigends an, welchem er an diesem Orte beigelegt wird. Es nimmt dasselbe in der Wittenberger Liedersammlung von 1524 die erste Stelle ein, und ihm ist eine eigne, auch auf uns noch fortgepflanzte Singweise vorgedruckt, die indeß auch nicht die einzige für dasselbe geblieben ist. Denn Walters Gesangbuch von 1524 begleitet es mit einer im ungeraden Takte sich bewegenden, die weder in seinen späteren Ausgaben (den Nachdruck Schöffers von 1525 ausgenommen), noch irgend einem andern bedeutenden Melodienbuche des 16ten Jahrhunderts wieder vorkommt; die ältere Ausgabe des bei Joseph Klug zu Wittenberg gedruckten Liederbuches (1535) giebt es mit einer Melodie, die man später gewöhnlicher den Liedern: „Es ist gewißlich an der Zeit,“ oder: „Was kann uns kommen an für Noth“ angeeignet und nach ihnen genannt hat, und die erst in einem späteren Abdrucke des genannten Gesangbuches (von 1543) auch jene frühere aus den acht Liedern neben sich hat, ihr jedoch dort, eben wie in Valentin Bapsts Liederbuche von 1545, voransteht.

Nun ist es zwar richtig, daß Walters Gesangbuch von 1524 dem Liede: „Es ist das Heil uns kommen her“ die Singweise aneignet, mit der wir es in jenen acht Liedern antrafen, und daß weder später noch früher wir eine andere Melodie zu demselben angewendet finden. Allein hieraus dürfte noch nicht geschlossen werden können, daß dieselbe seine ursprüngliche, mit ihm gleichzeitig entstandene Gefährtin gewesen sei; das nur möchte daraus folgen, daß eine entlehnte, zuvor noch vier andern Liedern gleich ihm beigelegte Singweise, zuletzt doch für kein anderes Lied so zweckmäßig erfunden sei, als eben für dieses. Denn ein jedes jener vier, zuvor auf sie mitangewiesenen Lieder hat bei Walter um Weniges nachher seine eigene, manches später eine doppelte und dreifache Singweise, von denen nicht immer die frühere auch die beibehaltene war. Von dem Liede „Nun freut euch lieben Christengmein“ ist schon ausführlich geredet. Das Psalmlied: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ erscheint bei Walter mit einer besonderen Singweise aus der versetzten dorischen Tonart; 1537, in dem bei Wolf Köphl zu Straßburg gedruckten Liederbuche hat es eine zweite aus der mixolydischen Tonart, die sich vorzugsweise in Süddeutschland verbreitete; zwei Jahre zuvor, um 1535, waren in Klugs Gesangbuche ihm sogar zwei beigegeben: die eine, die in Norddeutschland zumeist übliche aus der hypophrygischen Tonart, von der seine älteste Melodie bei Walter verdrängt, und dann einem anderen Psalmliede: „Der Herr ist mein getreuer Hirt,“ angeeignet wurde, die andere eine phrygische, die in der Folgezeit meist für Andreas Knöpkens Psalmlied: „Hilf Gott, wie geht das immer zu“ angewendet worden ist. Das Lied: „Es spricht der Unweisen Mund wohl“ tritt mit einer eigenen Melodie ionischer Tonart auf, die gemeinhin Luther zugeschrieben wird, und neben der späterhin keine andere aufkam. Das de profundis endlich (Aus tiefer Noth schrei ich zu dir) begegnet uns

Digitized by Google

bei Walter mit einer phrygischen, um 1537 bei Köphl mit einer Melodie ionischer Tonart, zuweilen auch nach dem Liede genannt: „Wer in dem Schutz des Höchsten ist;“ beide haben sich neben einander erhalten, und können auch, ihres ganz verschiedenen Ausdruckes ungeachtet, als gleich treflich gelten, jenachdem man das Gefühl der Zerknirschung, oder das demüthiger frommer Hofnung als das in dem Psalme vorwaltende ansieht.

Endlich bleibt über den Ursprung unserer Singweise zu dem Liede „Es ist das Heil uns kommen her“ noch ein Zweifel zu lösen übrig; sie könnte nämlich, wenn auch mit Bezug auf dieses eine entlehnte, doch einem früheren, geistlichen Liede angehörig seyn. Es wird uns nämlich unter den deutschen Kirchenliedern älterer Zeit auch der Ostergesang genannt,

Freu dich du werthe Christenheit,
Gott hat nun überwunden rc.

Wir finden diesen in den um 1536 erschienenen Liedern „des hochberühmten Heinrich Finkens“ einer vierstimmigen Bearbeitung unserer Singweise gesellt: freilich um zwölf Jahre später, als sie uns zuerst gedruckt begegnete, aber doch, weil in Verbindung mit einem urkundlich älteren geistlichen Liede, diesem vielleicht ursprünglich angehörend. Dagegen streitet indeß die Art ihrer Einführung in dem Breslauer Singebuche von 1525. Bei jeder Melodie nämlich, welche dasselbe mittheilt, pflegt es die Liedesworte, denen sie ursprünglich angehört, zu nennen, dieselbe als den Ton eines solchen Liedes zu bezeichnen: es würde also auch unsere Singweise, wo es sie zuerst dem Liede: „Nun freut euch“ verbindet, wohl als den Ton: „Freu dich du werthe Christenheit“ genannt haben. Sie steht aber dort ohne eine solche, ja ohne alle Bezeichnung: als eine damals wohl neue, bald gangbar gewordene, vielfach auf das verschiedenste angewendete, und daher vielleicht namenlos gebliebene Melodie.

Nicht ohne Grund dürfte sie, diesem allen zufolge, als eine, dem Volksgesange ursprünglich angehörende, aus ihm entlehnte, erscheinen. Man schelte aber auch diese Untersuchung, einen so großen Raum sie hier einnehmen mag, nicht eine unverhältnißmäßige, ja, wohl eine unerhebliche. Denn ein nicht unwichtiger Umstand für die Entstehung und Ausbildung unsers evangelischen Kirchengesanges ist dabei zur Anschauung gekommen, das Verhältniß des Entlehnens der Singweisen zu dem eigenen Schaffen. Eine offenbar entlehnte, fremde Weise finden wir zuerst auf vier, dann noch auf zwei andere Lieder angewendet: ein glücklicher Fund erscheint sie nur für das eine derselben, und ihm verbleibt sie: bei den andern dauert das Bedürfniß einer sinngemäßeren Betonung fort, und diese wird einem sogleich zu Theil, und schließt alle anderen, ähnlichen Versuche aus; bei einem zweiten wird aus vieren, die fast gleichzeitig erscheinen, die eine im Norden, die andere im Süden, doch jene allgemeiner, üblich, die dritte, älteste aber einem anderen Psalmliede gesellt, und eben so geschieht es mit der vierten; für ein drittes Lied treten zwei Weisen hervor, und bleiben in gleichem Ansehen, weil eine jede von ihnen eine bestimmte, ihrem Liede eigenthümliche Gefühlsweise ausprägt, und für besondere Zeiten und Gelegenheiten, wo eben diese die hervortretende ist, sich vor der andern geltend macht. Sodann verdient auch jenes Lied Paul Speratus schon an sich ein längeres Verweilen, wegen seiner großen Wichtigkeit für die Ausbreitung der reineren, evangelischen Lehre. Eben den Angelpunkt derselben, das Verhältniß des Gesetzes und des Glaubens, die Rechtfertigung durch diesen allein, das Verderben der Werkheiligkeit, prägt es eindringlich, verständlich, volksgemäß ein, und schon bei seinem ersten Erscheinen verwahrt es sich dagegen, daß es eine neue Lehre predige, eine Erfindung des Menschenwitzes: eine jede seiner Strophen belegt es, nach den Worten seines

Digitized by Google

Anhanges „gewaltiglich aus göttlicher Schrift.“ Wie verständig also, ihm sogleich bei seinem ersten Auftreten eine Singweise als anmuthenden Schmuck mitzugeben, die bereits im Munde des Volkes lebte; wie heilsam, diese, wenn sie leichtsinnig-weltlichen Worten anhieng, davon zu trennen, und deren Gedächtniß möglichst zu verlöschen, damit sie für das Erbauende ganz gewonnen werde? Ja, von diesem Gesichtspunkte aus erscheint selbst ihre Anwendung für viele geistliche Lieder nicht absichtslos: sie sollte dem weltlichen Gebiete ganz entrückt, es sollte ganz vergessen werden, daß sie ihm jemals angehört habe! Sagt doch Luther in seiner Vorrede zu dem Walterschen Gesangbuche von 1524 ausdrücklich von den darin enthaltenen Liedern: „Und sind dazu auch in vier stimmen bracht, nit auß anderer ursach, denn das ich gern wollte, die jugent, die doch sonst soll und muß in der Musica und andern rechten künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der bullieder und fleyschlichen gesenge loß würde, und an derselben statt etwas heylsames lernete, und also das Gute mit lust, wie den jungen gepürt, einginge. Auch das ich nit der meynung bin, das durchs Euangelion solten alle künst zu boden geschlagen werden und vergehen, wie etzliche abergeystlichen fürgeben, sondern ich wollt alle künste, sonderlich die Musica, gern sehen im dienst des, der sie geben und geschaffen hat.“

Eine zweite geistliche Singweise, die aus dem Volksgesange entlehnt seyn dürfte, ist die des Liedes: Christ unser Herr zum Jordan kam. Freilich wird bei deren Nennung den Meisten die Würde und der Ernst dieser Melodie, welche sie zu einer ursprünglich kirchlichen stempeln zu müssen scheinen, dieser Behauptung sich gegenüberstellen als innerer Grund gegen dieselbe. Allein umfaßte doch der Volksgesang das Gesammtgebiet des Lebens, und sollte es daher auch nicht, wie Volkslieder ernsten Inhalts, so auch Volksweisen würdigen Gepräges gegeben haben? Unsere Weise aber hat ein Auszeichnendes, das sie nur noch mit einer zweiten theilt (der des Liedes: Durch Adams Fall ist ganz verderbt): einen unregelmäßigen, äolischen Ausgang, während sie sonst in der dorischen Tonart sich bewegt: etwas bei ursprünglich geistlichen Weisen Seltenes. Wir treffen sie zuerst in dem Walterschen Gesangbuche von 1524 (an der zwölften Stelle), jedoch nicht dem genannten Liede gesellt, sondern dem Psalmliede: „Es wollt' uns Gott genädig seyn“ (Deus misereatur nostri Ps. 67): der Katechismusgesang, dem sie jetzt angehört, war damals von Luther noch nicht gedichtet, sondern erscheint zuerst in Joseph Klugs Gesangbuch von 1543 (an der 16ten Stelle) und nunmehr in Verbindung mit unserer Singweise, während jenem Psalmliede dort die phrygische Melodie angeeignet ist, die ihm seitdem stets blieb, und ihm schon in dem früheren Abdrucke des zuletzt genannten Gesangbuches, um 1535, beigegeben war, damals auch wohl ausdrücklich für dasselbe erfunden wurde.

Man wendete, wie wir sehen, hienach zuerst eine bereits vorhandene Singweise an auf das Psalmlied, die man später mit einer eigenen vertauschte, die ihm angemessener schien; jene entlehnte aber, die wir gegenwärtig betrachten, mochte wohl durch ihren eigenthümlichen Ernst, und ihre letzte, nach einem vollen Schlusse in die Grundtonart, wieder über dieselbe hinausgehende Zeile, für Luther ein Antrieb werden, sein Katechismuslied von der Taufe ihr anzupassen, in welchem jede letzte Zeile seiner sieben Strophen mit besonderem Nachdrucke eine Lehre, einen Aufruf, eine Verheißung einprägt: daß die Taufe ein neues Leben begründe, daß der Geist der Täufer, daß seiner Lehre zu folgen sei, daß die im Glauben Getauften des Himmelreiches Verheißung haben. So erscheint sie nunmehr dem Liede völlig verwachsen, und gleich wie mit ihm unmittelbar entstanden, da sie doch urkundlich eine entlehnte, und weil ihr geistlicher Ursprung nicht nachgewiesen werden kann, mit überwiegender Wahrscheinlichkeit auf den Volks-

gesang zurückzuführende ist. Dazu kömmt, daß der Strophenbau ihres Liedes, wie wir später sehen werden, dem Volksliede entstammt, außer dem genannten Psalmliede aber, und Luthers Liede auf die Märtyrer zu Brüssel, um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts kein anderes geistliches Lied vorhanden ist, das denselben mit ihm theilte.

Ein wichtiges Zeugniß für die Thatsache des Entlehnens weltlicher Liedweisen, für den Sinn, in dem es geschahe, eine Thatsache, die wir bis hieher durch eine Schlußfolge allein als wahrscheinlich darzustellen vermochten, gewährt uns eine schon im Jahre 1527 zu Nürnberg erschienene Liedersammlung unter dem Titel: „Die evangelisch Meß, teutsch. Auch dabei das handbuchleyn geistlicher Gesänge, als Psalmen Lieder und Lobgesenge, so am Sonntag oder Feyertag im Ampt der Meß, deßgleichen vor und nach der Predig in der Christlichen Versammlung im neuen Spital zu Nürnberg gesungen werden.“ Hier finden wir geistliche Lieder mit Hinweisung auf die Melodieen weltlicher, deren Inhalt, näher und ferner, in gegenseitiger Beziehung steht. Die Christenheit wird ermahnt in einem Liede, zu erwachen, und den süßen Klang des reinen Gotteswortes zu vernehmen, das ihr nun lauter gepredigt werde; es geschieht in den Tönen einer alten Tageweise: „Wach auf mein's Herzens Schöne.“ Ein anderes Lied fragt, wo Christi Gestalt gewesen, als Sylvester durch Constantins Geschenk Gewalt bekommen habe über Rom; es soll gesungen werden in der Weise des Gesanges: Rosina, wo war dein' Gestalt, bei König Paris Leben. Gegen die Anrufung der Heiligen wird geeifert in einem dritten Liede, dem die Melodie: Es geht ein frischer Sommer daher angeeignet ist. In dergleichen volksmäßigen Tönen vorgetragen, erhielt dasjenige, was man dem Volke an das Herz legen, womit man ihm deuten wollte, was ohnehin die Gemüther Aller bereits beschäftigte, eine große Eindringlichkeit, und verbreitete sich mit unglaublicher Schnelle.

Wir würden indeß durch bloße Hinweisungen dieser Art auf Volksweisen eben nur die Thatsache ihrer Übertragung auf den geistlichen Gesang bewähren können, nicht aber eine lebendige Anschauung ihres Einflusses auf denselben gewinnen, wären uns nicht deren aus jener Zeit mit ihren ursprünglichen Liedern aufbehalten. Hier nun kommt, um das dritte Jahrzehend des 16ten Jahrhunderts, oder das zweite der Kirchenverbesserung, eine schätzbare Quelle unseren Wünschen entgegen. Es ist eine, im Jahre 1539 zuerst erschienene, siebzehn Jahre später (um 1556) mit dem fünften Theile abgeschlossene Sammlung von Volksliedern. Sie enthält deren zusammen 380; in den vier ersten Theilen vierstimmige (mit Ausnahme eines einzigen achtstimmigen im vierten Theile), in dem letzten fünfstimmige, darunter nur eines zu sieben und eines zu zehn Stimmen. Der Herausgeber, Georg Forster, ließ den ersten Theil derselben bei Petraius zu Nürnberg erscheinen, unter dem Titel: „Auszug guter alter und neuer teutscher Liedlein, einer rechten teutschen Art, auf allerhand Instrumenten zu gebrauchen, auserlesen;“ eben daselbst im folgenden Jahre (1540) den zweiten; eine neue Ausgabe dieser Lieder und der drei letzten Theile erschien bei Johann vom Berg und Ulrich Neuber ebendaselbst. Diese Sammlung ist in hohem Grade geeignet, uns ein Bild von dem Wesen des deutschen Volksgesanges um die Zeit des beginnenden 16ten Jahrhunderts zu gewähren, wie sie nicht minder eine Quelle ist, aus der wir den Ursprung vieler geistlicher Liedweisen herleiten können. In jeder Rücksicht daher ist sie für den Zweck dieser Darstellung eines längeren Verweilens würdig.

Wenige nur sind die Nachrichten, die wir über ihren Urheber, Georg Forster, besitzen. Sebald Heyden in der Zuschrift seiner Abhandlung von der Kunst des Gesanges*) an Hieronymus Baumgärtner,

*) De arte canendi, ac vero signorum in cantibus usu libri duo, auctore Sebaldo Heyden etc. Norimbergae apud Joh. Petreium Anno salutis MDXL. „Georgius Forsterus, vir ut literarum et medicinae ita et Musicae peritissimus.“

Patricier und Rathsherrn von Nürnberg, rühmt ihm nach, er sei in der Heilkunde und Tonkunst gleich erfahren; daß er dieses letzte gewesen, bezeugt nicht allein eine Beisteuer von 34 Tonsätzen zu unserem Liederbuche, sondern auch Beiträge zu gleichzeitigen Sammlungen geistlicher Gesänge, wie namentlich zu der von Georg Rhau um 1544 herausgegebenen für die gemeinen Schulen. Doch hat er die Tonkunst kaum als Broterwerb getrieben: wie er denn in den Zuschriften der fünf Theile seiner Sammlung an Freunde und Gönner, deren Mehre nennt, die, als seine Genossen, sie ohne eine solche Rücksicht übten, und damit zugleich nebenher einigen, wenn auch nicht vollständigen Aufschluß giebt über seine Lebensverhältnisse. So erinnert er Jobst von Brandt, Hauptmann zu Waldsassen und Pflegern zu Liebenstein, ihrer alten Kundschaft und Freundschaft, wie sie am Hofe des Churfürsten am Rhein, Pfalzgrafen Ludwig zu Heidelberg, unter dessen Sängern aufgezogen, und von seinem Capellmeister Laurentius Lemblin, „ihrem frommen Präceptore," unterrichtet worden: wie sie dann mit des Churfürsten Bruder, Pfalzgraf Wolfgang, Obersten Kaiserlicher Majestät, nach Frankreich gezogen, in Geldern, Brabant, vor Landreci und andern Orten unter des Obristen Lieutenant, ihrem guten Freunde Sebastian Vogelsperger zu Feld gelegen, „manchsmal mit guten und starken Zähnen bößlich gessen, übel getrunken, und hart gelegen, und in Summa zum dickern mahl den Hunger und Durst mit einem alten Liedlein gebüsset." Er preist seinen Freund, daß er „der edlen Music ein sonderlicher Liebhaber und Förderer sei, und solchs neben Herrn Geschäften und Ämtern noch heutigen Tages mit dem Setzen beweise, welchs bei andern des Adels ein seltzam Wildbret und schier ein Schand sey." Ein gleiches rühmt er von und gegen Stephan Zirler, des Churfürsten Geheimschreiber, ebenfalls einen Jugendfreund, und Dietrich Schwarz von Haselbach und Ebermansdorf: von allen diesen zieren viele Gesänge seine Sammlung, deren vierter und fünfter Theil den letzten Beiden, der dritte jenem Jobst von Brandt gewidmet ist, einem jeden unter freundlicher Erinnerung an die schönen Jahre der Genossenschaft zu Heidelberg. Indem er nun um den Beginn des 1556sten Jahres, mit dem vierten und fünften Theile sein Werk für beschlossen erklärt, dessen ersten Theil er siebzehn Jahre zuvor „allen Liebhabern der edlen Music" unter freundlichem Gruße dargeboten hatte, spricht er seinen Entschluß aus: daß, „nachdem er bisher mit teutschen Liedlein den gemeinen Sängern und gemeiner Gesellschaft genug gedienet, wolle er einmahl aus dem Schlaftrunk in die Kirchen gehen, und mit der Zeit hernach ein schönen Theil geistlicher Liedlein in Truck gehen lassen, damit der Kirchen auch gedienet, und die Musica aus dem Schlaftrunk wieder in die Kirchen, an ihr recht gebührend Ort, darin sie anfänglich gewesen, geführet, und dadurch der allmächtige Gott gelobet und gepreiset werde." Alles dieses deutet auf einen Mann, der die Tonkunst als Erholung mit Gleichgesinnten gemeinschaftlich geübt, und, gleich ihnen, auch in späteren Jahren, neben einem anderen Lebensberufe, ihr die frühere Liebe bewahrt habe; einen Mann, der als Vielerfahrener, in mannichfachen Lebensverhältnissen Einheimischer, mit Männern von allen Ständen in freundschaftlichem Verkehr Stehender — wie denn auch Augustin Eck zu Würzburg laut der Zuschrift des zweiten Theiles (1540) zu seinen Freunden und Gönnern gehörte — zumeist dasjenige sammelte, das in den wechselnden Lagen seines Lebens ihn erheiterte, belustigte, auch wohl tröstete und stärkte. Darum dürfte eben diese Sammlung am ersten geeignet erscheinen, ein treues Bild des Liedergesanges um die Zeit zu geben, die uns gegenwärtig beschäftigt.

In welchem Sinne Forster gesammelt, spricht er in seinen Zuschriften wiederholt aus. „Es ist meine Meinung gewest," sagt er, „allein schlechte, alte gute teutsche Liedlein mir zu Hauff zu tragen, so zu singen, und allerlei Instrumenten sehr tüglich: hintangesetzt alle große, vermeinte Kunst, so etliche in

schlechten Liedlein, wieder alle liederische Art, suchen und fürgeben, so doch vielmehr die einfältig Lieblichkeit, das höchst' im Gesang', sollt gesucht werden; ich mein' aber nit die Einfalt der anfangenden Schüler, denn die gar zu schlecht ist, und zu einfältig." Und an einer anderen Stelle: „Es möcht' aber einer sagen, was man an diesen leppischen Liedlein getruckt hät? Dem wil ich also geantwort haben, das ich diese Liedlein nicht den dapfern, sondern den schlechten singern, so hin und wieder auff den Schulen mit der lieben Gans umb Martini und Weihnachten, oder zur andern Zeit (wie denn an vielen Orten ein alt Herkommen) wie sie es nennen, müssen herumb recordiren, hab wöll'n mittheilen. Denn solchen Sängern oftmals ist dergleichen liedlein eins zu solcher Zeit viel mehr, denn ein köstlichs Josquinisch, oder eines andern berümbten Componisten stück, fürträglicher, und besser zu Stat kompt; wie denn die, so das gebraucht, wohl wissen." Offenbar redet er an dieser Stelle vornehmlich von der Kunst des Tonsetzers, doch damit ist allerdings auch die Art der Gedichte selbst bedingt, und hinreichend bezeichnet; auch um diese hat er sich Mühe gegeben, war auch der musicalische Theil ihm Hauptsache. „Das auch der recht Text nicht in allen liedlein vorhanden, kan ich nit für, denn ich wol weiß, wie großen Fleiß ich lange Zeit gehabt, das ich die rechten Text der liedlein bekommen möcht, hat aber nicht seyn wollen. Dieweil wir aber nicht der Text', sondern der Composition halber, die liedlein in Truck gegeben, haben wir in die liedlein, darunter wir kein' Text gehabt, (damit sie nicht on' Text wären) andere Text' gemacht. Wiewol wir auch etlich' Text mit Fleiß, als die fast sehr ungerümbt gewesen, hinweggethan, und andere dafür gemacht; welchs, dieweil's kein' Todsünd' ist, achten wir, man werds uns nit verargen." Wir dürfen nicht fürchten, daß wir an den hinweggethanen Texten einen erheblichen Verlust erlitten, so wenig wir uns auch eines Gewinnes erfreuen dürften an den, dafür von unserem Sammler gedichteten. Des „Ungerümbten" werden wir immer noch genug finden in unseren Liedern; aber es ist doch allezeit für die eigenthümliche Weise der Gegenwart, und unmittelbaren Vorzeit des Sammlers höchst bezeichnend, und wir können ihm trauen, daß er nur dasjenige hinweggethan, was, in keiner Rücksicht Anziehendes bietend, eben nur ungereimt war; wenn auch seine Dichtergabe nicht so weit reichte es durch Besseres zu ersetzen. Er ist sonst nicht eben ekel zu Werke gegangen. Selbst Zuchtloses und Unflätiges, kommt es auch nicht häufig vor, hat er nicht ganz beseitigt, der derben Art seiner Zeit gemäß, die wir auch hierin kennen zu lernen Gelegenheit haben, und die in unverfälschter Gestalt in diesen Blättern vor uns liegt.

Was nun das Alter der Lieder, und zumahl ihrer Singweisen betrift; so bezeichnet der Herausgeber den größesten Theil der Lieder, welche die ersten beiden Theile in sich fassen, schon um 1539 und 1540, den Jahren der frühesten Herausgabe, als für sich selbst lange Zeit her zusammengelesene, und zum Theil etwas alte; wir dürfen sie daher wohl mit Fug als mindestens schon in den ersten Jahren des 16ten Jahrhunderts entstandene annehmen. Von mehreren läßt sich dieses urkundlich nachweisen. Forster hat namentlich aus zwei Liedersammlungen geschöpft, die schon zu Anfange des Jahrhunderts erschienen waren; beide, wie es damals nicht selten geschahe, außer der Bezeichnung der einzelnen Stimmbücher als Tenor, Discant, Baß und Alt, ohne weiteren Titel. Die eine „in der kaiserlichen und des heiligen reichs Stadt Augspurg, durch Erhart Öglin getruckt, und volendt am newzehenden tag des Monats Julii, von der geburt Christi, unseres lieben Herrn in den xv hundertsten vnd zwelftem jare"; die andere „getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern, und volendt Am ersten Tag des Mertzen Anno 1513." Aus jener entlehnte er unter andern die Lieder: Ach Lieb mit Leid rc. Mein Herz hat sich mit Lieb verpflicht rc. Nach willen dein rc. Tröstlicher Lieb rc. Zucht ehr und lob ihr wohnet bei; aus dieser späteren: Unfall will itzund haben recht rc. Zart

schöne Frau ꝛc. Von edler Art ꝛc. Ein Meydlin sagt mir freundlich zu ꝛc. und mit deren Melodieen hat er auch die Tonsätze herübergenommen, der besseren Unterlegung der Worte wegen nur Unbedeutendes daran ändernd, und uns die Namen ihrer Urheber nennend, die in jenen älteren Sammlungen zumeist fehlen. Doch darf man jenen Tonsetzern nicht die Grundlage ihrer Composition, die Melodie der Lieder, deshalb zuschreiben; denn hier, wie später, um die Zeit der Blüthe des geistlichen Liedergesanges, waren Sänger und Setzer, der Erfinder der Singweise, und der Urheber ihrer mehrstimmigen Bearbeitung, nicht einer; sondern die Tonkünstler nahmen die Aufgaben für die von ihnen als eine besondere geübte Kunst des Satzes aus den vorhandenen Erzeugnissen des unbewußten Kunsttriebes, den im Volke entstandenen, in diesem Sinne kunstlosen, aber seine Eigenthümlichkeit lebendig abspiegelnden Tonweisen. Die Druckjahre jener älteren beiden Sammlungen sowohl, als die späteren der einzelnen Theile von der Forsterschen, deuten uns auch nicht sowohl die Entstehung der Lieder und ihrer Weisen an, als vielmehr den spätesten Zeitpunkt, wo Beides entstand. Einige Lieder freilich weisen durch ihren Inhalt und das über sie uns anderweit Berichtete, auf einen bestimmten Zeitpunkt ihres Entstehens hin: mögen sie auch vielleicht früher schon vorhandenen Weisen angepaßt, und diese sodann von treflichen Tonsetzern jener Zeit mehrstimmig bearbeitet worden seyn, oder auch wohl als Umdichtungen früher vorhandener Lieder erscheinen. So das Lied Georgs von Frundsberg, das er nach der Schlacht von Pavia gedichtet haben soll, also nicht vor 1525, und das wir im ersten Theile unserer Sammlung*) in Ludwig Senfels vierstimmigem Satze finden. Frundsberg ließ, wie uns berichtet wird, wenn er mit Hauptleuten oder andern Gästen fröhlich war, dieses Lied sich vor Tisch oft mit 4 Stimmen, oder von Instrumenten begleitet, singen; seine erste Strophe lautete:

Mein' Fleiß und Müh ich nie hab' gspart,
Und allzeit gwart dem Herren mein,
Zum Besten seyn, mich gschickt hab' drein,
Gnad', Gunst verhoft,
Doch Gunst zu Hof verkehrt sich oft.

Dabei pflag der alte Kriegsheld auf die letzt zu sagen: Drei Ding sollen einen jeden vom Krieg abschrecken, die Verderbung und Unterdrückung der armen unschuldigen Leut', das unordentlich und sträflich Leben der Kriegsleut', und die Undankbarkeit der Fürsten, bei denen die Ungetreuen hoch kommen, und reich werden, und die Wohlverdienten unbelohnt bleiben. — Ein anderes Lied im zweiten Theile der Sammlung, von Matthäus Greyter gesetzt, verhöhnt den bekannten Barfüßermönch Thomas Murner mit Bezug auf das Religionsgespräch zu Baden: in dieser Gestalt ist es daher höchstens um 1526 entstanden**):

Von üppiglichen Dingen,
So will ichs heben an,
Ein' Abenteur' zu singen
Die ich erfahren ha'n.
Von einer grauen Katzen,
Nit fer im Oberlandt;

*) Nro. 105.
**) S. Th. II. 56.

Zu Baden kundt sie schwatzen
Ja auf der Disputatzen,
Ist wohl bekandt im grauen G'wandt,
Ist je ein' Schand
All Welt kann sie wohl fatzen,
Murmaun ist sie genannt.

Es ist aber, wie wir aus „65 deutschen Liedern, vormals im Truck nie außgangen" (Nr. 62) lernen, die bei Schöffer und Apiarius zu Straßburg (ohne Druckjahr) erschienen sind, einem älteren gleichen Anfangs nachgebildet, das damals beliebt und bekannt war, und ein lustiges Abentheuer von einer Magd und einem Bauern beim Tanze erzählt.

Mit Bestimmtheit deutet auf die Reformationszeit ein Lied im 4ten Theile, (Nr. 28) von Stephan Zirler gesetzt:

Ich will fürwahr gut Bäpstisch seyn,
Des Luthers Lehr' verachten,
Nach guten Tagen will ich nur
Und feisten Pfründen trachten;
Nach Zins und Rent
Steht mein Intent
Wenn ich die hett'
So könnt' ich stet
In Lust und Freuden leben;
Wonach sollt' ich sonst streben?

Doch dürfen wir nicht alle anderen Lieder, in denen wir das Leben der Geistlichen geschmäht und Gebräuche der alten Kirche verspottet finden, jener späteren Zeit angehörig glauben; wir bedürfen dazu bestimmterer Andeutungen, weil Schmähung und Spott in diesem Sinne der Kirchenverbesserung um Vieles vorausgieng. Darum kann auch unter den vielen Trinkliedern, die unsere Sammlung enthält, ein lateinisches in Form eines Responsoriums füglich einer früheren Zeit angehören. Der Trinkende steht darin seinen Zechgesellen fast gegenüber wie der Liturg dem Sängerchore, und begegnet ihrer Aufforderung das Glas bis auf den Boden zu leeren, damit nichts darin bleibe, im Tone eines alten Kirchengesanges, den geleerten Becher niedersetzend, mit den Worten:

Hoc est in visceribus meis!
Das hab' ich nun im Leibe!

worauf ihm der Chor mit hellem Jauchzen antwortet:

Prosequamur laude!
Fahren wir fort zu loben!

In den meisten übrigen Trinkliedern herrscht unschuldiger Scherz, der in den Martinsliedern in ausgelassenen Jubel übergeht, so daß die Trinkenden das Gackern der Gänse, das Zwitschern der Vögel nachahmen, auch wohl bei dem Bittenden, rogans, an die rohe Gans denken, und ihr die „bratne Gans" entgegensetzen. Dergleichen war denn freilich, wie Forster richtig bemerkt, nicht sowohl für die „dapfern" als die schlichten Sänger, bei deren Liedern und einem wohlbesetzten Tische der ehrbare Bürger nach

sauren Wochen am Martinsabende auf seine Weise fröhlich seyn wollte. Das lose und wüste Leben der Landsknechte nimmt eine breite Stelle ein in unsern Liedern, und selten wird dabei auf bestimmte Zeitereignisse hingedeutet. „Wir zogen aus ins Feld,“ heißt es in einem jener Landsknechtslieder, „da hatt' wir weder Seckl noch Geld; wir kam vor sieben Tod, da hatt wir weder Wein noch Brot;“ aber nun kamen die goldenen Tage, es ging in das schöne Welschland; und so wird denn im Gesange weiter fortgefahren:

Wir kamen nach Friaul,
Da hatt' wir allesammt voll Maul,

und in Erwartung wie Erinnerung dieser Tage des Wohllebens folgen jeder Strophe geradebrechte Worte, die für gutes Welsch zu nehmen uns angesonnen wird:

Strampede mi,
Alami presente al vostra Signori.*)

Aber viel andere Mahle müssen die armen Landsknechte unsere Frau bitten, daß sie ihnen eine warme Sonne bescheere**); oder wenn der Landsknecht über Feld geht ohne den Pfennig im Beutel und vor der Wirthin Haus kömmt, muß er, das böse Kraut, spottweise in wunderlichem Gemeng allerhand Kraut sich vorrechnen lassen, und „bockenbreite Blätter, die seyn innen hohl***)“. Dann wird uns endlich wohl in einem Quodlibet, einem Gewebe von allerhand abgerissenen Liederanfängen, und ihren, wie zufällig, doch nicht ohne Kunst verflochtenen Singweisen, das Bild eines solchen Gesellen vorgeführt, der, da der kalte Winter vor dem Haus' ist, nicht weiß wo aus, des armen Brüderleins, das fragt, wo es sich hinkehren solle, das in Armuthei und Bettlerei ein' Regel schreiben könnte, und nun an zuchtlose Gesellen, Schlemmer, feile Kriegsleute geräth, ihnen sich anschließt als Knecht, „dem die Gulden wohl thun,“ endlich aber als Raubgesell dem Reisenden den Weg vertritt, ihm zurufend:

Kein Wort nicht sprich!
Ich hau in dich ein Lucken,
Und gieb dir einen Stich! †)

Neben dem Landsknechte, der, vergeudend, in den Tag hineinlebt, und darum oft der Lebensnothdurft ermangelt, geht es dem armen Bettelmönch, der, eben wie jener, herumziehend sein Gewerbe treibt, nur dadurch besser, daß er auf die Mildthätigkeit angewiesen ist, so sparsam sie oft ihm die dürftige Gabe bietet, um die er nur mit seinem Segen zu danken hat; in seltsamen Worten hören wir ihn heischen: ††)

Und da ich saß in meiner Zell und schrieb,
Da kamen drei Peginen und andre heil'gen Wib,
Sie lasen mir vor den schnellen grimmen Tod!
Ich bin ein armer Bruder und leid es als durch Gott,
So gebt mir armen Bruder in meinen Sack ein Brot!

Frisch und keck tritt der fröhliche Jäger auf: allein mag er auch dulden, daß man ihn frage, ob er das Wild habe, „die schöne braune Hindin,“ die er mit eifriger Nachstellung verfolgt; mag er lächeln, wenn, während er ausritt jagen, das Münchlein vor das Haus kommt zu seiner Liebsten; so schwingt er doch sein Horn ins Jammerthal, wenn das edelste Wild, die Liebste, von ihm schied, und das Waidwerk ist ihm dann verhaßt. Der Wächter läßt seinen Ruf ertönen, während Lieb' bei Liebe weilt, und ermahnt zum Scheiden, wann der Tag anbricht: zuchtlos und wild wirbt der freche Reuter; der Bauer maaßt sich an,

*) II. 20. **) V. 37. ***) II. 46. †) II. 60. ††) II. 22.

das grimme Wild des Waldes, den Bären, aufzusuchen, um seinen Pelz zu gewinnen, hat er aber dessen Eigner gefunden, und wäre er auch zu dreien, so möchte er gern davon, und ruft mit den Gefährten unsere liebe Frau um Beistand an:

Ach Marjen, Gotts Mutter,
Ach wär wir daheim!

Eine Fülle der verschiedensten Töne aus den mannichfaltigsten Lebensverhältnissen klingt uns entgegen aus diesen Liedern: aber am vollsten und reichsten sind unter ihnen die der Liebe, und, wie wir ahnen mögen, sind auch eben sie es, die späterhin für das heilige Lied zumeist in Anspruch genommen, für dasselbe geweiht wurden. Oft ist es der Ton der Romanze, der anklingt in ihnen; eine erzählende Strophe führt uns ein in das Verhältniß der Liebenden, die erst dann unmittelbar zu uns reden:

Es warb ein schöner Jüngling
Über ein' breiten See
Um eines Königes Tochter
Nach Leid geschah ihm Weh.

Ach Elßlein, holder Bule
Wie gern wär' ich bei dir!
So fließen zwei tiefe Wasser
Wohl zwischen mir und dir.

Oder wir finden uns unmittelbar, ohne alle Vorbereitung, versetzt in die Nähe der Liebenden, und eben so schnell auch ihr wiederum entrückt:

Drei Laub auf einer Linden
Die blühen also wohl, ja, wohl!
Sie thät viel tausend Sprünge,
Ihr Herz war freudenvoll,
Ich gönns dem Meydlein wohl!

Mit dem Lenze erwacht die liebliche Neigung in dem Jünglinge:

Wie schön blüht uns der Maye,
Der Sommer ferdt dahin,
Mir ist ein schön' Jungfräulein
Gefallen in mein Sinn,
Bei ihr da wär mir wohl,
Wenn ich an sie nur denke,
Mein Herz ist freudenvoll!

Aber mit dem May kehrt auch wohl die herbe Erinnerung wieder an die Treulose, und der Verlassene heuchelt eine Fassung, die sein Herz nicht kennt, eine Freude an dem Erwachen der Natur, die es nicht fühlt:

Es naht sich gegen Meyen,
Grün will ich mich kleiden;
Den liebsten Bulen den ich hab,
Der will sich von mir scheiden!
Das schaft allein ihr untreu
wankelmüthig Sinn,
Hab' Urlaub, fahr dahin!

Möge das Mitgetheilte ein Zeugniß ablegen für den reichen Inhalt unserer Sammlung, und die Überzeugung gewähren, daß, in bedingter Vollständigkeit mindestens, wir die Hauptrichtungen der Volks-

dichtung und des Volksgesanges um den Beginn des 16ten Jahrhunderts, zu großem Theile wohl auch aus älterer Fortpflanzung, durch sie besitzen! Jedenfalls wird eine nähere Prüfung ihres Inhalts, von dem Standpunkte des Tonkünstlers aus, ihre Wichtigkeit auch für die Bildung des Kirchengesanges zur Anschauung bringen, in sofern, mittelbar und unmittelbar, die Volksweise eine Quelle desselben geworden ist.

Richten wir nun diese Prüfung der Singweisen unserer Lieder, ganz abgesehen von der Kunst der Tonsetzer, sofern sie der des Sängers gegenübersteht, lediglich auf ihre nächsten Bestandtheile, auf Klang und Maaß, deren letztes zunächst uns wieder zu dem Strophenbaue der Lieder hinleitet; so erscheint dieser in vielen unter ihnen demjenigen übereinstimmend, den wir in späteren geistlichen Gesängen, oft sehr häufig, wiederfinden. Wir zeichnen folgende Strophen aus, als die wichtigeren.

1) Die vierzeilige, iambische Strophe von achtsylbigen Zeilen männlicher Endung. Sie ist eine, im deutschen Kirchengesange des 16ten Jahrhunderts sehr oft vorkommende, wie wir beispielsweise an den beiden Liedern sehen: „Vom Himmel hoch da komm ich her," und „Wo Gott zum Hauſ nicht giebt sein Gunst," zu denen man in jedem Melodieenregister eine beträchtliche Anzahl anderer auffinden wird. Das im Jahrhunderte der Kirchenverbesserung oft als Losungswort der Protestirenden gegen die Katholischen feindlich gerichtete Lied: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort" gehört ebenfalls diesem Strophenbau an.

2) Die fünfzeilige iambische Strophe von vier achtsylbigen männlichen, und einer viersylbigen gleichartigen Zeile; diese letzte ist entweder an das Ende der Strophe gestellt, oder nimmt den vorletzten Platz in derselben ein. In der ersten Gestalt eignet diese Strophe dem alten Wallfahrts- und Reiseliede des 13ten Jahrhunderts: „In Gottes Namen fahren wir," dessen Singweise seit 1524 auf das Katechismuslied übertragen wurde: Dies sind die heil'gen zehn Gebot; auch sind ihr die Strophen der beiden Kirchenlieder des 16ten Jahrhunderts: „Erschienen ist der herrlich' Tag; Nun freut euch Gottes Kinder all;" übereinstimmend. Übertragen wir dagegen die halbe Zeile auf die vorletzte Stelle der Strophe: so eignet sie dem Liede: „Es ist auf Erd' kein schwerer Leid," dessen Singweise dem späteren, geistlichen Liede: „Ich hab' mein' Sach Gott heimgestellt" angepaßt wurde. Georg Frundsbergs Lied, dessen Bau nach der einen und der andern beider beschriebenen Arten betrachtet und geordnet werden kann, ist in dieser Strophe gedichtet, wahrscheinlich nach einer zuvor gewählten Melodie, die also älter ist als das Lied selbst.

3) Die sechszeilig-achtsylbige, iambische, ebenfalls durchaus männliche Strophe. Sie, und zumahl die zuvor beschriebene vierzeilige, scheinen bei den Bergreihen zumeist angewendet zu sein; deren zwei, welche Nicolaus Herrmann in seinen Historien von der Sündfluth mittheilt; die Lieder: Vom Himmel hoch da komm ich her (in Joh. Walters Gesangbuche von 1551 in einer dreistimmigen, von der üblichen verschiedenen Melodie aufgeführt) und Vater unser im Himmelreich, eben da, und wie das vorige, mit der Überschrift: „auf Bergreihenweise" zu finden, bewegen sich in diesen Maaßen. Sechszeilig, und des beschriebenen Baues, ist das (nachher geistlich umgedichtete) alte Lied bei Forster: „Von edler Art, auch rein und zart;" so auch später die geistlichen Lieder des 16ten Jahrhunderts: „Heut triumphiret Gottes Sohn; Uns ist ein Kindlein heut gebohrn."

Eine zweite Form der sechszeiligen Strophe zeigt eine Gliederung, nicht wie die beschriebene, in drei Abschnitte zu zwei Zeilen, unter unbedingt vorherrschender männlicher Endung, sondern in zwei dreizeilige, mit zumeist vorwaltender weiblicher, die erst in der Schlußzeile beider durch eine männliche ersetzt wird. Zweimahl werden in diesem Strophenbau zwei siebensylbige iambische Zeilen durch eine sechssylbige beschlossen. Hieher gehört das oftbesprochene Abschiedslied in Forsters Sammlung: „Inspruck ich muß

dich lassen," später (1571) durch Knaust geistlich umgedichtet, unter Beibehaltung seiner Weise, in: „O Welt ich muß dich lassen." Erst im 17ten Jahrhunderte hat man diese Form häufiger angewendet, in welcher, und vor Allem in der genannten, auf uns lebendig fortgepflanzten Singweise, der alte Volkston wohl mehr, als sonst irgendwo, hindurchklingt.

4) Die siebenzeilige Strophe ist zwar im weltlichen Liedergesange des beginnenden 16ten Jahrhunderts an sich nicht selten: Zeugniß geben davon die beiden zuvor mitgetheilten Frühlings- und Liebeslieder. Auch bei geistlichen Liedern vor der Kirchenverbesserung kömmt sie häufig vor: so in den Liedern des 12ten Jahrhunderts: Inin erde leite Aaron ein' Gerte; Er ist gewaltig unde stark; Christ sich zu Marterenne gab; Würze des Waldes u. s. w.*) In der Gestalt jedoch, die seit 1524, wo das Lied: „Es ist das Heil uns kommen her" erschien, so allgemein beliebt wurde, und so weit durch den ganzen evangelisch-deutschen Kirchengesang sich verbreitete, finden wir sie nur selten im Minnegesange, wie im früheren Volksgesange. In jenem erscheint sie in nur drei Fällen**) und meist in einzelnen Strophen der Lieder allein ganz übereinstimmend ausgeprägt. In diesem gehört ihr unter andern das von Vespasius (den wir später werden kennen lernen) geistlich umgedichtete Lied an:

„Ach Winter kalt ꝛc."

so wie das Lied: „Ins wildpad hin da steht mein Sinn," geistlich verändert noch vor der Kirchenverbesserung in ein Bittlied an die Jungfrau Maria: „O weh der jämmerlichen Noth." Nur einmahl vielleicht erscheint sie im älteren geistlichen Gesange, in dem Liede: „Freu dich du werthe Christenheit." Gewiß daher ist es jenes erstgedachte Lied von dem Glauben und den Werken, das, einer an sich angenehmen Singweise angepaßt, ihr so große Gunst erwarb. Um so häufiger dagegen kommt:

5) die achtzeilige iambische Strophe vor, in der acht- und siebensylbige, männliche und weibliche Zeilen regelmäßig mit einander wechseln. In ihr gedichtete Lieder aller Art bietet uns unsere Sammlung; dem Jäger-, dem Wächter-, dem Liebes-, dem Klage-, dem Spottliede fand jene Zeit sie gleich anpassend, und so waltet sie denn auch dort vor mit entschiedenem Übergewichte. Es darf daher nicht befremden, daß sie im evangelischen Kirchengesange bald häufig erscheint, und mit Bedeutsamkeit: so gehört ihr das Lied an von der Erbsünde, einer bei den Protestanten eigenthümlich ausgebildeten Lehre:

Durch Adams Fall ist ganz verderbt;

so jenes andere von der heiligen Schrift im Gegensatze zu der Überlieferung:

O Herre Gott, dein göttlich Wort
Ist lang verdunkelt blieben;

so die beiden Lieder:

Wer Gott vertraut, hat wohl gebaut,

und:

Was mein Gott will, das gscheh' allzeit;

von denen das letzte, wovon später zu reden seyn wird, einer altfranzösischen Singweise dieses Maaßes angepaßt ist. Nur glaube man nicht, daß die jetzt gebräuchliche Melodie jenes zuerst genannten Liedes vom menschlichen Verderben: „Durch Adams Fall" auf die Singweisen der von Forster mitgetheilten

---

*) Hofmann: Geschichte des Kirchenliedes, pag. 23. 27. 28. 29.

**) S. Hagens Minnesinger Th. I. S. 197. Nro. LII. „Ich tuon mit disen dingen nicht ꝛc." Ebend. S. 335. Nro. III. „Der meye ist kumen gar wunneklich ꝛc." Th. III. S. 443. Nro. XLVII. „Zergangen ist der Winter kalt ꝛc."

Lieder: „Nach Willen dein,“ oder: „Was wird es doch des Wunders noch“ zurückzuführen sei, auf die wir in einem einzelnen zu Nürnberg um 1534 ohne Anzeige des Herausgebers erschienenen Abdrucke desselben hingewiesen finden. Es hat eben nur ihre Strophe aus dem Volksgesange entlehnt, die es unter den (später geistlich umgedichteten) Forsterschen Liedern mit mehr noch als zwölf anderen theilt, deren Singweisen eben so wenig denen jener beiden weltlichen Lieder gleichen, als seinen drei eigenen aus der ursprünglichen und versetzten dorischen, und der phrygischen Tonart, mit deren zwei es schon um 1524, und mit einer dritten um 1535, in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts auftritt, und die uns später beschäftigen werden. Jene Zurückweisung auf weltliche Weisen zu einer Zeit, wo unser Lied mindestens deren zwei, ihm eigene hatte, deutet nur darauf, daß diese nicht allgemein befriedigten, daß man nach einer dem Inhalte des Liedes gemäßeren verlangte, daß man sie in jenen zu finden hofte. Als nun bald darauf eine Weise gefunden war, die dem Verlangen genügte, verschwinden die beiden früheren, geistlichen, allgemach, und es ist keine Spur vorhanden, daß man in geistlichen Liederbüchern noch auf jene beiden weltlichen zurückgegangen sei. Eine andere, kaum minder beliebte Form der achtzeiligen Strophe ist diejenige, die sich in regelmäßigem Wechsel sieben- und sechssylbiger, weiblicher und männlicher jambischer Zeilen bewegt, und die vornehmlich seit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts eine weite Verbreitung im evangelischen Kirchengesange gefunden hat. Ihr gehört bei Forster das später, mit Beibehaltung seiner Singweise, geistlich umgedichtete Lied an:

Ach Gott, wem soll ich's klagen,

und ein zweites:

Entlaubt ist uns der Walde rc.

dessen Singweise das Morgenlied: „Ich dank' dir, lieber Herre“ entlehnt hat.

Aus diesen zwei Formen nun entwickeln sich leicht, durch einfaches Ausscheiden einer einzigen Zeile, die zwei beliebtesten der siebenzeiligen Strophe. Wird aus der zuerst beschriebenen die sechste Zeile entfernt, so tritt in dem letzten, nun dreizeiligen Absatze, eine verdoppelte männliche Zeile einer weiblichen Schlußzeile voran, und es erscheint das Maaß des geistlichen Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her,“ das aber noch eine andere Ableitung aus einem längeren, zusammengesetzteren Strophenbaue gestattet. Es ist der Bau der alten weltlichen Singweise, Herzog Ernstes Ton genannt; er ist dreizehnzeilig in zwei Absätzen, deren erster, — eine verdoppelte Dreizahl, — aus sechs Zeilen besteht, der zweite, nach einer verdoppelten Zwei-, und einer einfachen Dreizahl gegliedert, aus deren sieben. Dieser zweite Absatz stellt den Bau unseres Liedes dar, mit der einzigen Ausnahme, daß auch die letzte Zeile eine achtsylbige, männliche, ist; und seine Gliederung nach einem doppelten Gesetze giebt ihm eine Selbständigkeit, die eine Trennung von dem vorangehenden Absatze leicht gestattet. Scheiden wir aus der nach dem Wechsel sieben- und sechssylbiger Zeilen geordneten achtzeiligen Strophe endlich die sechste Zeile aus: so bildet sich in ihrem zweiten, nun dreizeiligen Absatze eine verdoppelte weibliche, und eine männliche Schlußzeile, wie wir sie in dem Maaße des schon 1524 vorhandenen Kirchenliedes antreffen: „Herr Christ der einig Gotts Sohn.“ Beiderlei Formen der siebenzeiligen Strophe sind daher den beschriebenen der achtzeiligen nahe verwandt; doch scheint ihre Entwicklung vorzugsweise dem Kirchengesange anzugehören. Denn die bei Forster vorkommenden Formen der siebenzeiligen Strophe, wenn sie auch die Bildung des ersten Absatzes der besprochenen beibehalten — den Wechsel acht- und sieben-, sieben- und sechssylbiger, iambischer Zeilen — gestalten doch den zweiten Absatz meist auf verschiedene Art; entweder so, daß jede seiner drei Zeilen eine andere Sylbenzahl erhält (8, 4, 7; 8, 9, 6; 8, 7, 6); oder so, daß die Verdoppelung nicht auf die ersten,

sondern die letzten beiden Zeilen fällt (8, 6, 6). Ein einziges Mahl, so viel ich finden konnte, erscheint die siebenzeilige Strophe des Liedes: „Herr Christ der einig Gotts Sohn" bei einem weltlichen, jener Liebesklage: „Ich hört ein Frewlein klagen, fürwahr, ein weiblich Bild ꝛc." und wir werden sehen, daß auch die melodischen Formen, mit denen sie erscheint, nicht ohne Einfluß gewesen sind auf die Bildung der Singweise jenes geistlichen. Endlich merken wir

6) noch die neunzeilige Strophe an. Sie kommt in zwiefacher Gestalt in Forsters Sammlung vor. Das eine Mahl nach je zwei und zwei Zeilen geordnet, einer achtsylbigen, männlichen, und einer siebensylbigen, weiblichen; nur die siebente, männliche Zeile ist verdoppelt, und wiederholt sich daher in der vorletzten achten. Diese Form erscheint in unserer Sammlung in der Strophe der Lieder: „Ich armes Meydlein klag' mich sehr," und: „Aus hertem Weh klagt sich ein Held;" sie ist für das Psalmlied: „Es wollt' uns Gott genädig seyn" und das spätere Katechismuslied: „Christ unser Herr zum Jordan kam" angewendet worden, doch nicht ohne einige Veränderung. Denn in dem Baue beider geistlichen Lieder ist für die ersten acht Zeilen der regelmäßige Wechsel von acht- und siebensylbigen, einer männlichen und weiblichen, beibehalten, und die neunte erscheint als eine Verdoppelung der achten; als eine nachschlagende, weibliche Zeile also, wie sich dies zumahl in der Singweise des Katechismusliedes hervorhebt, wo sie nach einem vollen Schlusse in der Grundtonart (dem Dorischen) durch die vorangehende achte Zeile, sich nach der Oberquinte (dem Äolischen) in unregelmäßigem Schlußfalle hinwendet. Hier möge einer entfernten Vermuthung gedacht werden, daß die Weise „Christ unser Herr zum Jordan kam" wohl der des Liedes „Aus hertem Weh" entlehnt seyn möge. In dem ersten Theile der „Geistlichen Lieder und Psalmen" Leisentrits (1567) steht eine geistliche Umdichtung desselben: „Aus hartem Weh klagt menschlich Gschlecht," für welche zwei Melodieen vorgeschrieben sind, deren erste eben die unsers Katechismusliedes, die zweite eine sonst nicht wieder vorkommende, auch ganz unvolksmäßige ist. Es könnte daraus geschlossen werden, jene erste sei die, dem umgedichteten Liede gewöhnlich gewesene, diese letzte ein Versuch, der Umdichtung eine eigene zu geben. Die von Stephan Zirler vierstimmig gesetzte freilich, mit der wir bei Forster (III. 13.) das umgedichtete, weltliche finden, stimmt keiner von beiden überein, doch entscheidet dieses nicht unbedingt gegen unsere Vermuthung, da für beliebte Lieder auch wohl zwei Melodieen vorkommen. Später, in Orlandus Lassus „Neuen teutschen und französischen Gesängen mit sechs Stimmen, München 1590," erscheint die Umdichtung mit einer anderen Melodie aus der phrygischen Tonart, die auch nachher wohl noch zu derselben in katholischen Gesangbüchern gefunden wird. Es sind dieses Thatsachen, die bisher zu einem bestimmten Ergebnisse über Ursprung und Alter unserer Singweise noch nicht geführt haben, deren Aufzeichnung indeß nicht überflüssig erscheinen kann bei den erheblichen Gründen, die eine so bedeutsame Melodie für den Volksgesang in Anspruch nehmen.

Eine zweite Form der neunzeiligen Strophe endlich ist nach dreimahl drei Absätzen geordnet, deren erste zwei, einander übereinstimmende, ihren ersten Theil bilden, dem sich die drei Zeilen des letzten anschließen. Im ersten Theile wechseln eine acht-, eine vier-, eine siebensylbige iambische Zeile zweimahl: zwei achtsylbige und eine siebensylbige reihen sich an einander zum zweiten Theile. Doch kann dieser letzte auch als fünfzeilig betrachtet werden, wenn nämlich seine ersten beiden, in der Mitte reimenden, auch durch die Singweise dort in dieser Art abgeschlossenen Zeilen, als ein Doppelpaar viersylbiger Zeilen angesehen werden, wo wir dann eine elfzeilige Strophe erhalten statt einer neunzeiligen.

Hier nun bietet uns Forster ein geistliches und ein weltliches Lied, gleichen Anfanges „Mag ich

Unglück nit widerstahn, jedes mit einer besonderen Singweise*). Das erste ist das, gemeinhin der Maria, Königin von Ungarn und Böhmen, Schwester Carls des Fünften, zugeschriebene; wahrscheinlich eine geistliche Umdichtung des weltlichen, das eine Klage enthält über das verkehrte Weltwesen, und die geringe Ehre, die ihm beiwohne. Dieses weltliche Lied erscheint in Ludwig Senfels vierstimmigem Tonsatze, und zeigt in seiner Tenorstimme die noch jetzt gebräuchliche, äolische Singweise des geistlichen, die wir aber deshalb allein noch nicht diesem, von Luther so hoch geschätzten Tonmeister zuschreiben dürfen. Das geistliche dagegen ist von Caspar Bohemus vierstimmig gesetzt, und seine Singweise (aus der versetzten ionischen Tonart) hat mit der jetzt üblichen auch nicht die entfernteste Ähnlichkeit. Caspar Bohemus ist daher jedenfalls nicht, wie man bisher ohne Grund, ja ohne alle Forschung behauptet, der Urheber dieser letzten, mag auch die ursprüngliche, aber mit der weltlichen bald vertauschte Singweise des geistlichen ihm angehören.

Diese bisher betrachteten Formen des Strophenbaues sind aber keineswegs die einzigen in unserer Sammlung vorkommenden. Wir wählten eben nur sie deshalb zum Gegenstande näherer Prüfung, weil wir die Berührungspunkte des geistlichen und weltlichen Gesanges zu zeigen unternahmen, und daher nur bei den Formen verweilen durften, die uns dergleichen gewähren. Soviel mindestens erkennen wir aus ihrer genaueren Betrachtung, daß mit den Strophen des Volksgesanges eine größere Mannichfaltigkeit des rhythmischen Baues dem evangelischen Kirchengesange zu Theil wurde, als ihm die des alten lateinischen zu gewähren vermochten. Von sieben Hymnen, deren Melodieen aus diesem herübergenommen wurden, haben sechs, eben die noch jetzt unter uns fortlebenden, ein gleiches Maaß, das vierzeilige, iambisch-archilochische; der siebente, in einem andern Maaße gedichtete, ist aus unserem Kirchengesange seit dem Beginne des 17ten Jahrhunderts verschwunden. Den in ungebundener Rede verfaßten Sequenzen mangelt eben deshalb ein recht belebender rhythmischer Fortschritt: daß eine von ihnen (Grates nunc omnes) unter treuer Beibehaltung ihrer Singweise, dennoch in diesem Sinne lebendig ausgestaltet wurde, ist ein Verdienst des späteren, sein Lied in ihre Töne hineinbildenden Dichters, Michael Weiß, nicht ein ihr ursprünglich beiwohnender Vorzug. Die späteren lateinischen Kirchenlieder lehnen sich bereits an den Volksgesang, können also hier nicht in Betracht kommen. Aber auch der Gesang, der sich in diesen mannichfaltigeren Maaßen bewegte, hatte, von dem Standpunkte des Tonkünstlers angesehen, innerhalb seines im Allgemeinen nach ihnen geordneten Baues, eine eigenthümliche rhythmische Ausgestaltung, die ihn von dem alten geistlichen erheblich unterscheidet. Es ist hier nicht der Ort zu untersuchen, ob die Singweisen des alten, lateinischen Kirchengesanges ursprünglich mannichfacher, rhythmischer Gliederung sich erfreuten: genug, daß mit dem Anfange des 16ten Jahrhunderts eine solche bei ihrem Vortrage nicht ferner hervortrat. In wie weit sie den Singweisen der seit dem 12ten Jahrhunderte bis zu dem genannten Zeitpunkte nach und nach neben dem lateinischen Kirchengesange entstandenen deutschen geistlichen Lieder beizumessen sei, ist eine Frage, die uns an ihrem Orte beschäftigen wird. Jedenfalls aber zeigt sich in ihnen nicht, was wir jetzt als ein, den Volksweisen Eigenthümliches bezeichnen: ein Wechsel des Gewichts, sofern es durch das angenommene Maaß bedingt wird. Diesen treffen wir zumeist in allen Singweisen weltlicher Lieder, nur wenige ausgenommen. Das Maaß, im Allgemeinen betrachtet, erfährt dabei keine Änderung, denn die Zeitdauer keines einzelnen Tonzeichens, also auch nicht ihre verhältnißmäßig längere oder kürzere,

*) I. 51. I. 102.

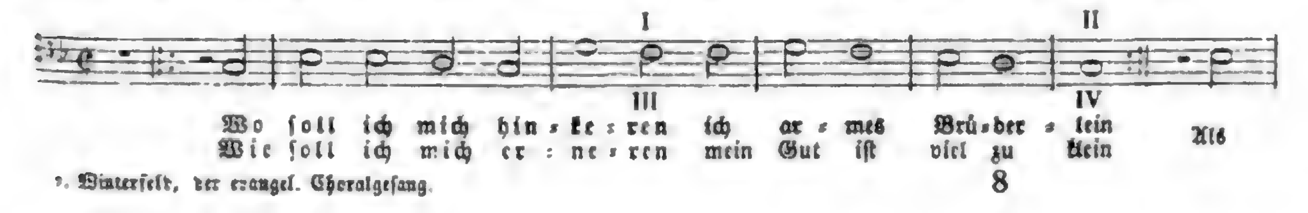
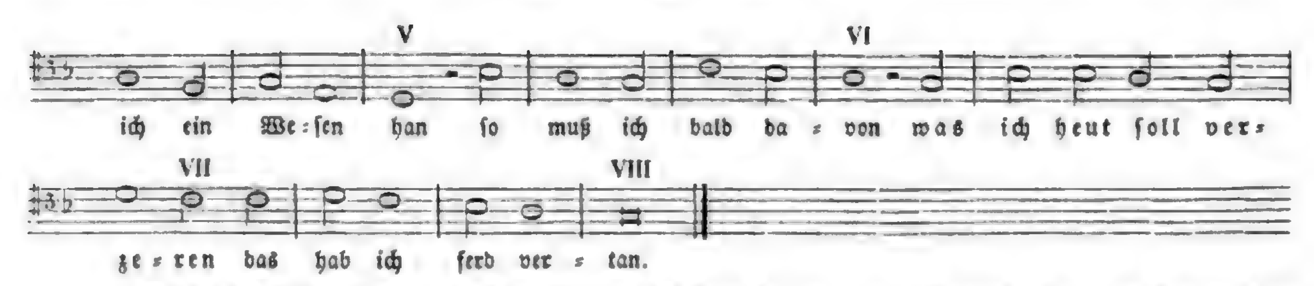
in ihren gegenseitigen Beziehungen der Abstufung, ist irgend eine wechselnde. Der Wechsel wird allein in dem Gewichte wahrgenommen; in der durch Auf- und Niederschlag bedingten Gliederung des Gesanges, die nun bald nach drei, bald nach zwei oder vier Theilen geregelt wird, ohne eine dieser Formen dauernd festzuhalten. In einer früheren Abhandlung über die Rhythmik der alten Tonmeister, einem Theile eines größeren Werkes, ist von dieser Eigenthümlichkeit alter weltlicher Gesänge schon die Rede gewesen; es dürfte indeß nicht überflüssig seyn, da wir Ähnliches in neueren Tonwerken gar nicht, oder selten nur finden, diese Erscheinung selbst aber für den Gegenstand unserer Darstellung von Wichtigkeit ist, noch einiges darüber anzumerken, und dabei bestimmten, erläuternden Beispielen sich anzuschließen.

Im Allgemeinen dürfen wir rechnen, daß Forsters Sammlung etwa nur zum dritten Theile solche Singweisen enthalte, in denen diese Eigenthümlichkeit nicht hervortritt, und die einer bestimmten, durchhin sich gleichbleibenden Form des Taktes, dem geraden oder ungeraden, sich anschließen. Doch sind unter diesem einen Drittel wiederum solche Melodieen enthalten, in denen die gleichförmige Bewegung durch erweiterte Rhythmen unterbrochen wird, wie es zumahl in den Gesängen geschieht, bei denen der ungerade Takt vorwaltet; und es kommen unter den anderen zwei Dritteln auch solche Weisen vor, die nach einem rhythmischen Wechsel, wie wir ihn beschrieben, zuletzt den ungeraden Takt als feste Form dauernd ergreifen. Von diesen Ausnahmen sehen wir ab, und wählen aus den ersten zwei Theilen unserer Sammlung, die voraussetzlich die ältesten Melodieen enthalten, deren zwei, aus jedem Theile eine, um diese Eigenthümlichkeit in ihrer ungetrübten Erscheinung daran zu prüfen, die in der einen dieser Melodieen mit größerer Regelmäßigkeit, in der anderen willkührlicher, anscheinend regelloser, aber doch einem inneren, obwohl verborgenen Gesetze gehorchend, hervortritt.

Die erste nimmt die sieben und funfzigste Stelle im zweiten Theile ein: ihr Lied ist das eines lockern Gesellen, der seiner Habe auf den Boden gelangt ist:

Wo soll ich mich hinkehren,
Ich armes Brüderlein!
Wie soll ich mich erneren,
Mein Gut ist viel zu klein.
Als ich ein Wesen han
So muß ich bald davon,
Was ich heut soll verzehren,
Das hab' ich ferd verthan!

Der Bau seiner Strophe ist achtzeilig, iambisch; sieben und sechs Sylben wechseln in der ersten und zweiten Zeile, deren Betonung in der dritten und vierten, von gleichem Maaße und derselben Sylbenzahl, wiederkehrt: die fünfte und sechste Zeile sind beide sechssylbige, männliche, und die letzten beiden wiederholen den anfänglichen Wechsel einer weiblichen und männlichen Endung. Diesem Strophenbaue schließt der Rhythmus der Betonung auf das Genaueste sich an; er hebt ihn dadurch hervor, daß die weiblichen Zeilen allezeit dem geraden, die männlichen dem ungeraden Takte angehören:



Dieser Wechsel bringt indeß keine störende Rückung hervor; denn die zwei Arten von Tonzeichen, die in unserer Singweise vorkommen, bleiben durch den ganzen Lauf derselben in ihrer Zeitdauer und ihren gegenseitigen Verhältnissen einander völlig gleich. Auch dient die bei der Aufzeichnung gewählte Abtheilung der Tonschrift nur dazu, die Art deutlich zu machen, wie die Melodie, durch den Sänger vorgetragen, dem Ohre eines jeden Hörers sich darstellen wird; und jener, auch wenn bei der Tonschrift die Anwendung gleicher Taktabtheilung zu Verdeutlichung des Maaßes vorgezogen werden sollte, wird dennoch stets sich gedrungen fühlen, das Gewicht in jeder einzelnen Zeile so zu legen, wie es zuvor geschehen ist.

So übersichtlich der rhythmische Bau der eben betrachteten Melodie sich uns darlegt, um so schwerer scheint bei dem ersten Anblicke das Gesetz zu entdecken, durch welches die zweite, die wir nunmehr prüfen, geregelt wird. Sie ist die ein und sechzigste des ersten Theils in Forsters Sammlung: ihr Lied enthält eine Liebesklage:

Entlaubt ist uns der Walde
In diesem Winter kalt,
Beraubet wird ich balde,
Mein Lieb das macht mich alt!
Daß ich die Schön' muß meiden,
Die mir gefallen thut,
Bringt mir man'gfaltig Leiden,
Macht mir ein' schweren Muth.

Seit 1545 *) (in Valentin Bapsts Gesangbuche) finden wir sie, ganz unverändert, auf ein Morgenlied übertragen, das man dem Johann Kohlros zuzuschreiben pflegt, von dessen Lebensumständen wir Genaueres nicht wissen:

Ich dank dir lieber Herre,
Daß du mich hast bewahrt,
In dieser Nacht geferde,
Darin ich lag so hart
Mit Finsterniß umfangen
Dazu in großer Noth
Daraus ich bin entgangen,
Halffst du mir Herre Gott! **)

*) In Riederers Abhandlung von Einführung des teutschen Gesanges ist §. 33. (S. 258. 259.) angemerkt, daß das Morgenlied: „Ich dank dir lieber Herre" mit Hinweisung auf die angegebene weltliche Weise bereits (zwischen 1528 — 1538.) zu Nürnberg bei Kunigund Hergottin mit 3 anderen einzeln gedruckt gewesen.

**) S. das Beispiel 137.

Das Maaß der Strophe des Liedes ist iambisch, achtzeilig, in regelmäßigem Wechsel einer weiblichen, sieben-, einer männlichen sechssylbigen Zeile: wir betrachteten es schon zuvor bei Prüfung der auf geistliche Lieder übertragenen Maaße in Forsters Sammlung. Um nun das Verhältniß der Singweise zu diesem Maaße recht zu erkennen, erscheint es am zweckmäßigsten, die ersten vier Zeilen, die ihren ersten Absatz bilden, als zwei Doppelzeilen zu betrachten, und so auch die vier Zeilen des zweiten Theils; schon die Betonung fordert dazu auf, weil, den Schluß einer jeden dieser Doppelzeilen ausgenommen, dem Gesange kein Ruhepunkt gewährt ist. So angesehen, gliedert sich uns die erste Doppelzeile (nach einem Auftakte) in zwei 3/2 Takte, denen ein erweiterter Rhythmus (3/1) sich anschließt, worauf nach abermaligen zwei 3/2 Takten ein Schluß in geradem Takte folgt; eben so die gleich betonte, zweite Doppelzeile. In ungleicher rhythmischer Gliederung und Betonung dagegen zeigen sich die beiden Doppelzeilen des zweiten Theiles. In der ersten zunächst drei 3/2, dann eben soviel gerade Takte — denn so, obwohl gegen das Ende synkoptisch, müssen sie uns erscheinen; der Takt, in welchem die Schlußnote dieser Zeile und der Auftakt der folgenden enthalten ist, muß als beiden gemeinschaftlich gelten. In diesem Sinn nun tritt uns in dieser nach zwei geraden (4/2) Takten abermals ein erweiterter Rhythmus (3/1) entgegen; ihm folgen zwei 3/2 Takte, und diesen, den Schlußton eingeschlossen, zwei gerade. Nur bei einer Gliederung wie die beschriebene, wird auch eine jede Sylbe des Liedes sprach- und sinngemäß betont erscheinen, und einem jeden Sänger wird es unmöglich fallen ohne Begleitung das Ganze als eine Reihe synkoptischer Takte in geradem Maaße darzustellen: ein jeder Hörer vielmehr wird es so auffassen wie es zuvor beschrieben, und hier aufgezeichnet ist:

Ent - laubt ist uns der Wal - de gen die - sem Win - ter kalt
Be - rau - bet wirt ich bal - de mein Lieb' das macht mich alt

Daß ich die Schön' muß mei - den die mir ge - fal - len thut bringt

mir man'gfal - tig Lei - den macht mir ein' schwe - ren Muth.

Das *Hinaufstreben* in den *ersten beiden* Doppelzeilen, und in der *vierten*, *dort* aus *ungeradem*, *enger* gegliederten Takte, *hier* aus *geradem*, in einen *erweiterten dreitheiligen*; das *Abfallen* in beiden, aus gleicher Gliederung wie die im Beginne der Melodie, in den *geraden* Takt; in der *dritten* Doppelzeile aber, in ihren zwei, den Zeilen des Liedes sich anschließenden Abtheilungen, der *Gegensatz* des *ungeraden* in der *ersten*, des *geraden* in der *zweiten*; alles dieses läßt uns erkennen, daß das Gewicht, die Seele aller rhythmischen Gliederung, auch hier einem, wenn auch verborgenen Gesetze gehorche, das man aber in den neueren Umbildungen dieser Singweise, welche sie ganz auf geraden Takt zurückführend, die ursprünglichen Verhältnisse ihrer Tonzeichen aufheben, *nicht* ferner wahrnehmen wird.

Wie diese Besonderheit der Tonweisen des Volksgesanges übertragen worden sei auf den neuen, volksmäßigen Kirchengesang, und dort eine eigenthümliche Ausgestaltung erfahren habe, werden wir zu seiner Zeit näher betrachten. Erschien uns nun die Volksweise von Seiten ihres dichterischen, ihres tonkünstlerischen Rhythmus für diesen neuen Kirchengesang als das Bereichernde, Gestaltende; so finden wir von

Digitized by Google

einem anderen Gesichtspunkte her den um das Zeitalter der Kirchenverbesserung, — wenn nicht überhaupt, — rhythmisch so viel ärmeren, alten, lateinischen Kirchengesang wiederum als das Belebende, Begeistigende. Er war es von Seiten der Klangverhältnisse, und ihrer mannichfachen, in den Tonarten erscheinenden Ordnungen. Unterwerfen wir in dieser Beziehung die bei Forster gesammelten Singweisen einer genauen Prüfung; so kann das bedeutende Übergewicht der harten Tonart in denselben uns nicht entgehen, und namentlich derjenigen, die unseren Durtönen am nächsten steht, der ionischen. Unter 380 Liedweisen, welche Forsters Sammlung enthält, gehören 243 einer harten Tonart an, und von ihnen wiederum 38 der ionischen in ihrer ursprünglichen Gestalt (mit dem Grundtone C) und 139 der versetzten Tonart dieses Namens, mit dem Grundtone F, und der vierten Stufe vorgezeichnetem b. Die übrigen 66 würden wir, den Grundtönen zufolge, der mixolydischen Form beirechnen müssen: ihrer 45 beruhen auf G, dem ursprünglichen Grundtone dieser Tonart, die übrigen 21 auf C, ihrem versetzten, mit Anwendung eines b für die siebente Tonstufe. Allein die Eigenthümlichkeit des Mixolydischen als Kirchentonart wird man, rein melodisch betrachtet, in ihnen kaum wiederfinden, wie sie auch nicht erwartet werden durfte. Mit seltenen Ausnahmen wird man ferner die große Terz (wie schon in den späteren lateinischen Kirchengesängen) hier, auch melodisch, mit großer Bestimmtheit hervorgehoben finden. Sehr häufig sind die Fälle, wo sie das erste Tonverhältniß ist, das der Fortgang der Melodie darstellt; tritt sie nicht gleich Anfangs unmittelbar hervor, so wird sie doch in schrittweisem Aufsteigen von dem Grundtone aus berührt, und der Gesang verweilt auf ihr, oder bildet mit ihr einen Abschnitt, so daß ihr Verhältniß zu dem Grundtone auf das Kenntlichste hervortritt. Oder der Gesang beginnt mit dem Tone, dem, seiner Beziehung zu dem Grundtone zufolge, der Name der großen Terz beigelegt wird, wenn er auch da, wo er sich zeigt, dieses Verhältniß nicht unmittelbar darstellt; übersprungen finden wir sie niemals, wie in den Gesangweisen der Hymnen so oft geschieht. Diese Erscheinung, für sich genommen, beruht freilich in der nothwendigen Entwickelung eines Gesetzes der Melodiebildung, das früherhin nur unvollkommen zur Anschauung gelangte; sie ist in sofern ein Fortschritt, der jedoch, da er nur eine Form der harten Tonart fast ausschließend hervorbringt, als einseitiger sich darstellt. Die mannichfachere Gestaltung der harten Tonart und zumahl in ihren Modulationsverhältnissen, wie dieselben auf dem Kreise der Kirchentöne beruhen, war es nun, was der alte Kirchengesang dem neueren, aus der Volksweise zum großen Theile hervorgebildeten, innerlich bereichernd, hinzubrachte. Eben so verhält es sich aber auch in Rücksicht der weichen Tonart. Unter den 137 Singweisen unserer Sammlung, bei denen die kleine Terz vorherrscht, ist der phrygische, so wohl ursprüngliche als versetzte Tonumfang, der auf E, oder A, mit einem der zweiten Stufe vorgezeichnetem b beruht, der seltenste: jenen finden wir nur neun-, diesen nur siebenmahl, ja selbst den ursprünglich dorischen, mit dem Grundtone D ohne Vorzeichnung, nur zehnmahl. 114 Singweisen gehören hienach theils dem äolischen, theils dem versetzten dorischen Tonumfange (G mit b vor der dritten Stufe) an, und beide werden wir zumeist unseren weichen Tonarten übereinstimmend behandelt finden. Sonach ist, die Tonart betreffend, ein wesentlicher Unterschied erkennbar zwischen diesen, voraussetzlich in dem Volke entstandenen und gepflegten Tonweisen, — die von den Musikern, welche sie mit vier- und fünfstimmigem Tonsatze in die Kunst einführten, nur gewählt, nicht geschaffen wurden, — und jenen alten, aus dem lateinischen Kirchengesange entlehnten; mannichfaltiger bewegt zeigen sich uns die ersten, an Klangverhältnissen reicher die letzten. Aus der lebendigen Verschmelzung beider erhob sich um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts der neue, volksmäßige Kirchengesang der Evangeli-

schen, und seine beiden, in ihm organisch vereinigten Bestandtheile erscheinen für diese neu hervorgebildete Form in gleichem Maaße gebend und empfangend.

Freilich wird Denen, die bisher nicht Gelegenheit hatten, den Choralgesang in seiner Blüthezeit, um die letzte Hälfte des 16ten, und die ersten beiden Jahrzehende des 17ten Jahrhunderts, aus eigener Anschauung kennen zu lernen, eine solche Behauptung gewagt erscheinen, und zweifelhaft. Denn diese beiden Bestandtheile, die wir als organisch in ihm vereinigt nannten, wird er in dem Chorale unserer Tage, ja, auch des vergangenen Jahrhunderts, über das die Kenntnisse gewöhnlicher Musikkundiger selten hinausreichen, allerdings nicht wahrnehmen. Ein, vielleicht wohlgesinnter, gewiß aber einseitiger Eifer hat ihre Spuren fast gänzlich vertilgt, indem er Veraltetes zu beseitigen, Unziemliches zu entfernen trachtete. Zu jenem gehörten ihm die Kirchentöne; wie er sie zu verstehen glaubte, eine, auf verlebtem Herkommen beruhende, willkührliche Beschränkung melodischer Ausgestaltung, harmonischer Entfaltung: zu diesem, die, einem strengen Gleichmaaße nicht unterzuordnende, dem kirchlichen Ernste angeblich widerstrebende, rhythmische Mannichfaltigkeit. So ist es gekommen, daß unser Choralgesang nicht die belebenden Bestandtheile des früheren mehr in inniger Vereinigung zeigt, sondern daß wir, im Gegentheile, die mangelhafte Seite der beiden Kunstgebiete in ihm antreffen, aus denen er sich bildete: die rhythmische Dürftigkeit des alten lateinischen Kirchengesanges, die beschränkte Zweiheit der melodisch-harmonischen Grundformen des Volksgesanges. Soll nun die Verbindung dieser Beiden zu seiner gegenwärtigen Gestalt die höchste Stufe darstellen, die er erstiegen hat, so wird man freilich seine Erscheinung gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts folgerecht als einen Übergangspunkt bezeichnen müssen, in welchem nur ein trübes Gemisch widerstrebender Bestandtheile zu erkennen sei. Dieser Ansicht entgegenzutreten, deren Festhalten jede Hofnung eines besseren Zustandes vernichten müßte, den man gewiß überall herbeizuführen strebt, ist ein Hauptziel der gegenwärtigen Darstellung. Nimmer wird man zu bessern vermögen, so lange man nicht weiß, wie dasjenige wurde, was man zu bessern trachtet, so lange man nicht aus seinem Aufkeimen, Wachsen, Entfalten, Blühen, den innersten Bedingungen seines Wesens gemäß, die dem aufmerksamen, geöfneten Auge, sicher, unzweideutig, darin sich darstellen, erkannt hat, wiefern es durch störende, trübende äußere Einflüsse an dem rechten naturgemäßen Gedeihen gehindert wurde, ob es noch frische Lebenskraft in sich trage, oder endlich nur das unvermeidliche Schicksal alles Irdischen erfahren habe in seinem Hinwelken; ob es daher zu heilen, ob es aufzugeben sei. Ohne eine solche Kunde werden auch die scharfsinnigsten Berechnungen des Verstandes nur trübe Hirngespinnste bleiben, gefährliche, verderbliche Leiter auf dem Wege, den man, auch mit dem besten Willen und der reinsten Gesinnung, einschlägt.

Kann nun dieser Weg der Heilung nicht angetreten werden, so lange man nicht die Bedingungen kennt, unter denen das zu Heilende seine innere Natur zu gesunder Entwickelung zeitigte, und um die Ursachen weiß, die es einer verderblichen Krankheit unterwarfen; so ist andrerseits auch nicht zu vergessen, daß man ein Lebendes zu behandeln hat, das unter gewaltsamer, rücksichtsloser Aufregung widerstrebender Kräfte leicht untergehen kann. Man wird der Schwäche zu schonen, man wird die Kräfte, an die das gesundende Leben sich lehnen, auf die es sich gründen soll, allgemach zu erwecken, zu stärken, zu befestigen haben, wenn man einen gedeihlichen Zustand herbeiführen will. Wenn der Verfasser dieser Blätter daher mit aller Offenheit als Gegner einer bestehenden Ansicht sich kundgab, die er wirksam zu bekämpfen trachtet, wenn er mit voller Überzeugung eingesteht, daß er den gegenwärtigen Zustand des Kirchengesanges für einen krankhaften, der Heilung bedürftigen halte, und sonach ebenfalls auf die Seite Derer sich stellt, die einen

besseren herbeiwünschen; so will er diesen freilich nicht auf ihrem Wege herbeiführen, aber gewißlich auch nicht auf dem einer gewaltsamen Umwälzung und Nichtachtung des Gegenwärtigen, wodurch nur die heilloseste Verwirrung herbeigeführt werden könnte. Er will beiden, wesentlichen Bestandtheilen des evangelischen Kirchengesanges bei seiner Erneuung ihr verkanntes und verletztes Recht wiederum sichern, aber zunächst auf dem Wege gründlicher Forschung, neubelebter Anschauung, darauf gegründeter Belehrung, und diesen wird er im Fortgange seiner Darstellung unermüdet verfolgen. Nun verhehlt er sich aber keinesweges, daß seinen Voraussetzungen nicht unerhebliche Zweifel entgegengesetzt werden können. Man wird ihm einwenden: dasjenige, was er eine Blüthe des Kirchengesanges nenne, habe in der Gestalt, wie es ihm als solche erscheine, nur für kunstmäßig geschulte Sänger, niemals aber für die Gemeine bestanden, die, als evangelische, doch zu thätiger Theilnahme an dem Kirchengesange berufen gewesen. Möge diesem Einwurfe das Wort zweier kirchlichen Tonkünstler als Widerlegung dienen, anderer, bedeutender Stimmen zu geschweigen, die wir später vernehmen werden. Johann Eccard setzte um das Jahr 1597 die damals gebräuchlichsten Kirchenweisen auf Befehl des Markgrafen Georg Friedrich, zunächst für die Schloßkirche zu Königsberg: Hans Leo Haßler gab um 1608 zu Nürnberg für diese seine Vaterstadt ebenfalls eine Sammlung vierstimmiger Kirchenlieder an das Licht, deren einige er schon mehre Jahre zuvor gesetzt, die andern aber ihnen für die Herausgabe neu beigefügt hatte. Beide arbeiteten für ein Bedürfniß der Gemeine; der erste sagt in seiner Vorrede: „er habe gesucht die in der Kirche gebräuchlichen Lieder in eine solche Harmoniam oder Concentum zu bringen, daß der Choral in Discantu, wie er an ihm selbst gehe, deutlich gehört werden möchte, und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen könne; mit ganz ähnlichen Worten drückt der andere sich aus; sein vierstimmiger Tonsatz (sagt er) sei so eingerichtet, daß er in Christlichen Versammlungen von dem gemeinen Manne neben dem Figural mitgesungen werden könne, und dieses sey zunächst in der Kirche unserer lieben Frauen, von der lieben gemeinen Bürgerschaft mit sonderer Anmuthung, christlicher Lust und Eyffer geschehen.“ Beide Männer werden wir später als Solche kennen lernen, die den Choralsatz in voller, reicher Blüthe zeigen; der erste in kunstgemäßer mannichfacher Ausarbeitung der begleitenden Stimmen, der zweite in einfach bedeutsamem Satze, von dem er eingesteht: „er sei nicht der subtilen und großen Kunst nach, sondern für einfältige, Christliche Herzen eingerichtet, und er suche dadurch keinesweges große Ehre, wie sich Mancher vielleicht dünken lassen werde.“ Bei diesen beiden ausgezeichneten Männern nun finden wir, — örtliche, meist unbedeutende Abweichungen ungerechnet, deren Ursache und Entstehung nicht hier zu beleuchten ist, — in der Choralweise, wie der gemeine Mann in sie einstimmen sollte, eben jene beiden Bestandtheile wieder, die melodische Bildung nach den kirchlichen, die rhythmische nach den volksmäßigen Grundformen. Ihr Tonsatz schließt sich den Melodieen an, wie wir dieselben in den zahlreichen geistlichen Singebüchern aufgezeichnet finden, die seit dem Jahre 1524 in Deutschland erschienen; und wir werden kaum voraussetzen dürfen, daß diese Bücher, die dem allgemeinen Wunsche, dem überall laut gewordenen Bedürfnisse der Gemeinen entgegenzukommen bestimmt waren, die den Liedern einfach beigedruckten Weisen in einer Gestalt aufgenommen haben würden, die ihre Ausführung nur wenigen kundigen Sängern möglich gemacht, und eine höhere tonkünstlerische Bildung vorausgesetzt hätte. Nicht also behaupte man ferner, so habe man niemals singen können, so habe man nicht gesungen; denn unverwerfliche Zeugnisse überzeugen uns von dem Gegentheil, und das Unvermögen einer verwöhnten Gegenwart kann hier nichts entscheiden.

Müssen wir nun zugeben, die Gestalt der geistlichen Liedweisen, wie die einfachen, die mehr-

stimmigen Singebücher des sechzehnten Jahrhunderts sie geben, sei die den Gemeinen, dem Volke, geläufige, anmuthende gewesen, der evangelische Kirchengesang jener Zeit verdiene auch hierin mit Recht den Namen eines geistlichen Volksgesanges; so liegt der Schluß sehr nahe: da er von weltlichen Liedern mannichfach geborgt habe, da in diesen, wie in ihm, jener rhythmische Wechsel des melodischen Fortschrittes häufig vorwalte, er aber um Vieles jünger sei, als der deutsche weltliche Volksgesang und die Fülle der Melodieen desselben; so werde er jene rhythmische Eigenthümlichkeit eben von älteren Volksweisen entlehnt haben. Dieses als eine Thatsache auszusprechen, trugen wir daher kein Bedenken. Allein auch gegen diese Behauptung lassen sich wohl zweifelnde Stimmen vernehmen. Man wendet ein: der rhythmische Wechsel deute zu sehr auf berechnende, absichtliche Ausgestaltung der Singweisen, stelle zu sehr als Ergebniß gewandter, kunstmäßiger Entwicklung sich dar; er trage kaum das Gepräge jener Unmittelbarkeit, die dem Volksgesange, der frischen Blüthe unbewußten Kunsttriebes, eigne. Wo er sich zeige, lasse er vielmehr auf mehrstimmige, kunstmäßig gesetzte Gesänge schließen, denen die Melodie, wenn auch dem Munde des Volkes abgehorcht, doch nun rhythmisch feiner ausgebildet, als Tenor unterlegt gewesen sei. Von hier aus, in dieser ihrer neuen Gestalt, mit jenen Vorzügen ausgestattet, welche sie also dem Tonsetzer verdanke, sei sie dann in die Reihe evangelischer Gemeinegesänge übergegangen. Diese Ansicht schließt zunächst die Behauptung in sich: die Gemeine, indem sie von dem Tonsetzer etwas entgegennahm, das sie, obgleich es mit künstlerischer Berechnung ausgebildet war, doch sogleich sich aneignen konnte, habe von ihm ein zugleich volksmäßig Ausgestaltetes empfangen. Hatte also der Tonkünstler damit den Volkston getroffen: warum sollte dieser nicht auch in jener rhythmischen Eigenthümlichkeit der Melodieen sich schon ursprünglich offenbart haben? Warum eine doppelte Gestalt der Singweise voraussetzen, wo man ihrer nicht bedarf, und auch kein Beispiel einer solchen wird aufzeigen können? Wahr ist es freilich, daß Volksweisen mit ihren ursprünglichen Liedern im 16ten Jahrhunderte fast ausschließend in mehrstimmigen Singebüchern uns begegnen. Aber kann es anders seyn? In der ersten Hälfte jenes Jahrhunderts wurden die Singweisen, für sich genommen, kaum zur Kunst gerechnet, der Tonsatz nur schien dahin zu gehören. Jene galten für allgemein bekannt, es genügte bei Liedern, deren Strophen den ihrigen überein-kamen, sie nur in Bezug zu nehmen, sie zu sammeln hatte man keine Veranlassung. Durch die mehrstimmige Begleitung beliebter Tonkünstler wurden sie erst in das Kunstgebiet erhoben, der Herausgabe werth. Und doch findet Forster, wie wir sahen, sich noch veranlaßt, da er „die vermeintliche große Kunst" bei seiner Sammlung absichtlich hintansetzte, ausführlich zu erklären, was man dabei gehabt, als man diese schlechten Liedlein gedruckt, und daß sie „den einfältigen, und nicht den dapfern Singern zu Liebe" erschienen seyen. Wir könnten schon dieser Äußerung uns hier bedienen, um ferner daraus herzuleiten, daß bei einer so gestellten Aufgabe um so mehr nun auch vorauszusetzen sei, daß die Hauptsache, die volksmäßige Singweise, habe unangetastet bleiben müssen. Allein es fehlt auch nicht an anderen Gründen dafür, daß dem in der That so gewesen. Der Tonsatz der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, auf den allein wir zurückzugehen haben, war nicht geeignet, weder die innere, harmonische Bedeutung, noch die rhythmische Eigenthümlichkeit einer Melodie zu entfalten. Diese, in eine Mittelstimme, den Tenor, gelegt, war von den meisten der übrigen Stimmen überbaut und verdunkelt, so daß sie, nach dem Ausdrucke tadelnder Stimmen der Folgezeit, „so eigentlich nicht gehört wurde." Forster, so ausdrücklich er versichert, er habe „der einfältigen Lieblichkeit, dem Höchsten im Gesange" nachgestrebt, hat doch von dieser Art des Tonsatzes weder in seinen eigenen Sätzen sich loszureißen vermocht, noch deren von anderen Meistern viele gegeben,

worin diese es gethan. Durch mehrstimmige Behandlungen solcher Art hätten künstlerische Umbildungen der Grundmelodieen, wollten wir sie auch voraussetzen, doch immer keine Beliebtheit, Volksmäßigkeit zu gewinnen vermocht. Dieselben sind aber auch überall nicht vorauszusetzen. Denn bei Tonsätzen über eine Grundmelodie, einen Tenor, nach dem Ausdrucke jener Zeit, war dieser nicht der Gegenstand kunstmäßiger Ausgestaltung, sondern das Gegebene, Feste, Bedingende*). Wir finden wohl, daß man den Bedürfnissen des Satzes zufolge daran änderte, doch geschahe es zumeist nur bei canonischen Durchführungen, die ohne eine solche Änderung nicht wären zu bewirken gewesen; oder waltete ein anderer Grund für sie ob, so war sie für die Grundmelodie nicht gestaltend, sondern entstellend; die Verhältnisse ihrer Glieder mußten Zwang leiden um der Fortbewegung der übrigen Stimmen willen. Eine belebende Einwirkung des Tonsatzes auf die Grundmelodie fand also nicht statt, geschweige eine solche, die derselben in den geistlichen Volksgesang hätte Eingang verschaffen können. Allein unleugbar ist umgekehrt die Einwirkung der Grundmelodie auf den Tonsatz, das Anbahnen harmonischer Entfaltung auf diesem Wege. Nun erst, in der letzten Hälfte des Jahrhunderts, als der Choral der Evangelischen, der geistliche Volksgesang, aus kirchlichen und volksmäßigen Bestandtheilen, zu welchen letzten wir vor Allem den rhythmischen Wechsel rechnen dürfen, sich bereits gebildet hatte, ergriff auch die berechnende, bewußte Kunstübung diesen letzten, als Mittel zu Gestaltung und Belebung neuer Hervorbringungen. Jemehr Sänger und Setzer, in früherer Zeit entschieden getrennt, nun einer wurden, erscheint auch das Verhältniß der Grundmelodie und des Tonsatzes als ein gegenseitiges, die Einwirkung des einen auf das andere ist nicht länger zu bezweifeln. Aus dieser Zeit allerdings werden sich auch Beispiele aufzeigen lassen, wo in mehrstimmigem Tonsatze Singweisen mit rhythmischem Wechsel erscheinen, die seiner zuvor entbehrten, allein diese beweisen durchaus nichts für die frühere Zeit, und für den Ursprung jener besonderen Eigenschaft älterer Melodieen. Und endlich, gestehen wir uns: das Belebende, Erneuende, Gestaltende ist in der Kunst von jeher aus dem frischen Triebe des Bildens hervorgegangen; wir werden es in der Tonkunst also eher in den Singweisen zu suchen haben, die der Tiefe der Brust in Lieb' und Leid, in Scherz und Ernst, aus dem Leben heraus, unmittelbar entquollen, als in der verständigen Berechnung und Absicht des Tonsetzers.

In Forsters Liedersammlung haben wir bisher die eigenthümlichen Bestandtheile der Volksweise

---

*) Änderungen der Grundmelodie kommen in mehrstimmigen Sätzen höchst selten vor. Ich merke beispielsweise einige Fälle derselben an:

1) Georg Rhau verändert die letzte Zeile der Melodie des Liedes „Gelobet seistu Jesu Christ," die er in die Oberstimme legt, indem er sie im $\frac{3}{2}$ Takt singt. Diese Willkühr des Setzers hat aber niemals Geltung im Gemeinegesange gewonnen.

2) Es finden sich Veränderungen, wenn die im Tenor eingeführte Melodie nicht rein als Subjekt des Satzes, sondern auch als Theilnehmerin an dem Gewebe der aus ihr geschöpften Nachahmungen erscheint. So bei Balthasar Resinarius die Melodie des Liedes: „Christ lag in Todesbanden;" sie zeigt am Ausgange ihrer einzelnen Zeilen, bei den Schlußfällen, kleine Melismen. Ich habe indeß keine Spur gefunden, daß dergleichen jemals in den Gemeinegesang aufgenommen worden. Anschaulicher noch tritt dieses hervor bei den Tonsätzen Lupus Hellinks über die Weisen: An Wasserflüssen Babylon, und: Durch Adams Fall 2c.; die Einschaltungen und Zuthaten des Setzers blieben hier gleich wirkungslos für den Kirchengesang, und ich merke dies bei den folgenden Beispielen nicht erst besonders wieder an, da es überall auf gleiche Weise sich verhält.

3) Stephan Mahu melismatisirt eine Weise (Wir glauben all an einen Gott), die schon ursprünglich Melismen enthält.

4) Er ändert daran wegen kontrapunktischer Durchführungen, wie auch Thomas Stoltzer es thut wegen canonischer Nachahmungen, bei der Weise: Christ ist erstanden 2c.

betrachtet, die der neue, evangelische Kirchengesang sich aneignete; wir haben aber auch in ihr schon ausgebildete Tonweisen gefunden, die er nur entlehnte. Auch in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts ist unsere Sammlung eine Quelle geblieben für ein solches Entlehnen, wie der Fortgang dieser Darstellung zeigen wird. Wir dürfen indeß für jetzt noch nicht von ihr Abschied nehmen, ohne eines Meisterliedes zu gedenken, das, war es auch nicht eben aus ihr entlehnt — denn es erscheint erst an der zwanzigsten Stelle ihres 1556 herausgekommenen fünften Theiles, und die geistliche, seiner alten Tonweise angepaßte Umdichtung desselben ist schon 1528 in dem von Olearius beschriebenen Erfurter Enchiridion zu finden — doch uns von ihr aufbewahrt ist. Forster, der den Anfang der Melodie dieses Liedes schon in einem Quodlibet des zweiten Theiles hatte hören lassen (1540. Nro. 60), theilt es später vollständig mit in einem fünfstimmigen Tonsatze von Stephan Mahu. Diesem ist jedoch nicht seine Tonweise allein zu Grunde gelegt: ihr sind vielmehr, nach Art jener Zeit, noch zwei Strophen des Liedes: „Von edler Art“ verbunden, so, daß dessen Melodie einmahl den ersten, dann den letzten Absatz der langen, gekünstelten Strophe unseres Liedes begleitet, während die übrigen drei Stimmen aus dieser doppelten Grundmelodie ihre Begleitung schöpfen.

Ach hilf mit leid und senlich klag
mein tag hab ich kein rast, so fast
mein herz mit schmerz thut ringen, springen,
nach verlorner freud.
Wiewohl ich b'sorg es sei umsunst
mein gunst die ich jm trag, die mag
ich nicht mit icht verlassen, hassen
In um lieb und leid.
Ich arme metz setz stetz mein sin
in groß gefahr, zwar gar entbrindt
rint dies' treu, neu, aus edler art,
hart war mir nie so weh, geh, steh,
schlaf oder wach, gmach hab' ich nicht,
sicht dicht, wie ich mich halt, bald zu
erwecken, erben sein genad
mein schad und schwer wer noch ein scherz!
hertzlieber gsel noch wieder ker
ich ger nit mer denn dich freundlich
zu trucken, schmucken an mein brust,
alß etwan was meins hertzens lust.

Dieses seltsame, durch zwanzig Zeilen schwerfällig hindurchgewundene Reimgeklingel finden wir mit der Überschrift: „Ach hilf mit Leid ꝛc. Geistlich. Adam von Fulda“ in Joseph Klugs Gesangbuch (1535) folgendermaaßen umgedichtet:

Ach hülff mich leid und senlich klag,
Von Tag zu Tag sollt sich treulich

Mein Herz mit Schmerz besagen, klagen,
Der verlornen Zeit,
Die ich so thörig hab' verzert,
Beschwert beid', Leib und Seel' ohn' Heil
Und Noth für Gott, der rächen, brechen,
Will der Sünder Neid.
Denn ich sein' ehr sehr schwerlich han
An Schaam und grund verwundt, [all] stund
Und kund gemacht nacht tag und stund
Mein Übelthat; Gnad' hat ich da
Umsunst, gunst, kunst, war gar verlor'n
Zorn ung'mach, rach, sach ich on' Ziel
Viel zu verkern, mehr'n ungenad
Gott hat reichlich mich hie gestraft,
Schafft als ich mein' sein göttlich recht,
Verschmecht kein' knecht, der sich rewlich
Mit zehren kehren ist zu Gött,
Denn er will nicht des Sünders Tod!

Noch in Valentin Bapsts Gesangbuche (1547. I. 49) und selbst in spätern, erscheint diese Umbildung wieder, auch hat sie Prätorius in seine umfassende Sammlung geistlicher Lieder (Mus. Sion. VII. 71.) mit der (durch ihn vierstimmig ausgesetzten) alten Singweise des Meisterliedes aufgenommen. Allein schwerlich hat sie irgend dauernd Wurzel gefaßt, denn künstliche Reimverschränkungen, gehäufte spielende Anklänge, und endlich, trotz aller Künsteleien doch nur Armuth der Form — der zweite zwölfzeilige Satz hat durchweg achtsylbige Reihen, und erscheint überlang, da ihm alle lebendige Gliederung und ein faßliches Verhältniß zu dem ersten Satze fehlt — alles dieses widerstrebte theils dem Volkstone, und der zumeist auf den Inhalt gerichteten allgemeinen Neigung, theils trat seine äußere Blöße bei dem Mangel inneren Reichthums nur offenbarer noch hervor. Wir finden zwar hin und wieder noch Meisterlieder und ihre Weisen in die evangelische Kirche aufgenommen; im Allgemeinen aber verschmähte der gesunde Sinn die Übertragung der verkünstelten Formen jener Sängerzunft auf den geistlichen Gemeinegesang. Auch ist die Singweise unseres Liedes, wie es nicht anders seyn konnte, verworren, trocken, unfaßlich, und sie gerieth mit ihm bald in Vergessenheit.

Gleichzeitig mit den ersten beiden Theilen der Forsterschen Liedersammlung erschien ein geistliches Singebuch in den Niederlanden, das eine bedeutende Anzahl von Volksweisen (152) uns aufbewahrt hat, welche insgesammt für geistlichen Liedergesang entlehnt sind. Es enthält eine freie Übertragung der Psalme in flamländische Reime, und neben ihnen die drei evangelischen Lobgesänge: der Maria, des Zacharias und Simeon; zwei alttestamentliche, den des Hiskias und der drei Jünglinge im Feuerofen; endlich den Lobgesang des Ambrosius und Augustinus, das: „Herr Gott dich loben wir.“ Unter dem Titel: Souter liedekens ghemaect ter eeren Gods op alle die Psalmen van David, tot stichtinghe ende een geestelycke vermakinghe van allen Christen menschen etc. trat es zu Antwerpen an das Licht bei Symon Cock 1540 (MCCCCCXL) zu einer Zeit, wo die Kirchenverbesserung in den Niederlanden bereits Eingang und

Verbreitung gefunden hatte, wo es schon nöthig geworden war, das Lesen der heiligen Schrift und heimliche Versammlungen zu verbieten, wo man namentlich zu Antwerpen, aller Befehle ungeachtet, die Predigten außer der Stadt nicht hatte abzustellen vermocht; zu einer Zeit, wo die wiedertäuferischen Unruhen zu Münster, deren Leiter und Förderer zumeist aus dem nördlichen Theile der Niederlande stammten, eben dort, bei Verbreitung ähnlicher Meinungen und Ansichten, auch ähnliche Aufregungen veranlaßt hatten; wo man andererseits von oben her gegen die Neuerungen durch Anstellung von Inquisitoren schon eingeschritten, ja, bis zur Vollziehung von Todesurtheilen gegen reformirende Priester fortgeschritten war. Daß eine Übersetzung der Psalmen in der Landessprache, zumahl eine für den Gesang eingerichtete, dem gesangliebenden belgischen Volke höchst willkommen seyn, daß sie einem allgemeinen Bedürfnisse entgegenkommen mußte, wird nicht befremden können; eher dürfte es Wunder nehmen, unter Verhältnissen wie die damaligen, sie mit einem Privilegium, zu Brüssel am 15ten September 1539 unter dem Namen der Regentin ausgefertigt, erscheinen zu sehen. Allein um eben diese Zeit wurden die ersten dreißig von Clement Marot in das Französische übersetzten Psalme am Hofe Franz des Ersten von Frankreich mit großem Beifall aufgenommen, man paßte ihnen die Melodieen von Jagdweisen, ja, von Tanzliedern an, sie danach zu singen, selbst Catharina von Medici tröstete sich an ihnen, während ihrer anfänglich unfruchtbaren Ehe; kein Katholischer trug Bedenken, sich ihrer zu bedienen, eher, als da sie, funfzehn Jahr später, vereint mit dem Katechismus und der Liturgie der reformirten Kirche zu Genf, und den von Theodor Beza später übersetzten Psalmen erschienen. Es durfte daher die damalige Regentin der Niederlande, Maria, verwittwete Königin von Ungarn, Carls des Fünften Schwester, um so weniger an unseren Psalmliedern Anstoß nehmen, als sie selbst der neuen Lehre nicht abgeneigt gewesen seyn, und an dem Gesange geistlicher Lieder gern sich getröstet haben soll, wie denn das zuvor schon besprochene Lied „Mag ich Unglück nit widerstahn" gewöhnlich als das ihrige bezeichnet wird. Man hat unter diesen Umständen keineswegs zu der Voraussetzung seine Zuflucht zu nehmen, als seien die in dieser Sammlung enthaltenen Psalme deshalb nur bekannten Volksweisen angepaßt worden, um hinter diese den Gesang geistlicher Lieder zu verstecken, der dem Verdachte der Ketzerei unterlegen habe. Denn man bedurfte einer solchen Schutzwehr nicht; man wählte die den Psalmliedern angepaßten weltlichen Singweisen nur, wie man sie früher als Grundgedanken für den künstlichen mehrstimmigen Tonsatz der Meßgesänge oder Magnificat gewählt hatte, als einen anmuthenden Schmuck, und that damit eben nichts anderes, als man unter gleichen Verhältnissen auch in Frankreich und Deutschland schon gethan hatte.

Zwar die meisten, doch nicht alle Lieder dieser Sammlung sind weltlichen Singweisen angepaßt. Denn fünf davon finden wir den Melodieen lateinischer, älterer und neuerer geistlicher Gesänge unterlegt. Die Lobgesänge der Maria und des Simeon sollen nach den Melodieen der Hymnen: Conditor alme syderum, und Jesu salvator seculi gesungen werden; das Te Deum nach der des Hymnus Christe qui lux es et dies; der 117te Psalm nach der des Benedicamus Domino, der dritte Abschnitt des 118ten nach der Weise des Liedes Dies est laetitiae. Da nun der letztgedachte Psalm in vier Abschnitte getheilt, und jedem derselben eine eigene Singweise bestimmt ist, so enthält unser Singebuch, mit Einschluß der sechs Lobgesänge, im Ganzen 159 Melodieen; rechnen wir davon die eben genannten fünf, aus lateinischem Kirchengesange stammenden, ab, und noch zwei andere, die aus älterem, deutschen entlehnt sind, und deren Lieder wir bereits in dem Breslauer Liederbuche von 1525 „verändert und christlich corrigiret" finden: Maria zart, und Dich Frau vom Himmel ruf ich an; so bleiben uns, wie schon erwähnt,

152 Melodieen übrig, die wir mit den Anfängen weltlicher Lieder überschrieben finden. Könnte nun ein Zweifel darüber obwalten, ob diese Liederanfänge nicht vielleicht nur andeuten sollten, daß die Gesänge, über denen sie stehen, gleichen Strophenbaues seyen mit den dadurch angedeuteten Liedern: so streitet gegen diese Voraussetzung doch die Übereinstimmung der eben genannten lateinischen und deutschen Kirchenweisen, mit den Melodieen der Lieder, denen ihre Anfangsworte als Überschrift dienen, und eine gleiche Übereinstimmung der in Forsters, und anderen Sammlungen mitgetheilten Singweisen von Liedern, deren Anfänge über unseren Psalmen stehen. So ist die Weise des Liedes: Ach Gott wem soll ich klagen, bei Forster, in der That auch die dem 67sten Psalm zugeschriebene in den Souter liedekens; die des Liedes „Ick seg adieu, wie wir sie eben da finden, die des 65sten; so trägt der 128ste Psalm die Melodie des Liedes: „Il me suffit de tous mes maux," wie eine, wahrscheinlich um 1530 zu Paris bei Pierre l'Attaignant erschienene Sammlung von 34 weltlichen Gesängen sie mittheilt; andere kennen wir als die Grundmelodieen der Messen belgischer Meister, wie: D'ou vient cela (Ps. 72), Languir me fault (Ps. 103) u. s. w. Es darf allerdings nicht verschwiegen werden, daß bei anderen Singweisen diese Übereinstimmung mit gleichnamigen fehlt: so bei den, mit denselben Anfängen von Forster mitgetheilten: Het sou en meysken gaen om wyn (Ps. 92), Wet sal ic my geneeren ick arme broederlyn (Ps. 107). Allein es sind dagegen manche Psalme unserer Sammlung, wenn auch mit gleichen Liederanfängen überschrieben, doch mit verschiedenen Singweisen versehen, wie der 12te und 19te, der 73ste und 95ste, etwa wo ein Lied bei gleichem Anfange und übereinstimmender Aufgabe doch eine verschiedene Ausbildung erhielt, welche die Nothwendigkeit einer anderen Melodie herbeiführte. Oder es hat auch, ohne eine solche Nothwendigkeit, ein Lied einmahl eine zweite, örtliche Geltung gewinnende Singweise erhalten, wie dieses mit der, dem 92sten Psalm angepaßten der Fall gewesen seyn mag. Denn wir finden Forsters gleichnamige, von jener verschiedene (II. 1.), ein zweites Mahl als Grundmelodie der Messe eines Niederländers, Sampson, wieder*). Wenige der Lieder, deren Anfänge nur wir in den Souter liedekens erhalten, treffen wir in anderen Sammlungen deutscher und französischer Lieder vollständig an, es ist daher meist nur ein allgemeiner Schluß auf den Inhalt der Mehrzahl aus jenen Anfängen uns vergönnt. Die meisten mögen danach Liebeslieder gewesen seyn; andere deuten auf örtliche, auch geschichtliche Beziehungen, als: Madame la régente, ce n'est pas la façon (Ps. 120), — Sur le pont d'Avignon (Ps. 81), Machelen ghy zyt so schoonen prieel (Ps. 140), Met lusten willen wy singhen en looven det roomsche ryck (Ps. 141), Wee will hooren een nieuwe liet, wat t'Antwerpen is geschicht (auch: „Wyse van Potteren" überschrieben, Ps. 149), Te Munster staat een steynen huys (Ps. 83) u. s. w. Doch mag es endlich wohl einer eigends hierauf gerichteten Forschung gelingen, noch einen großen Theil jener alten Lieder wieder zu entdecken, wenn ihnen in den Niederlanden selbst näher nachgespürt wird. Daß ihre Melodieen fast alle um die Zeit des Erscheinens unserer Sammlung schon Gegenstände mehrstimmiger Bearbeitungen gewesen waren, ist daraus zu schließen, daß sie dort in verschiedenen Schlüsseln erscheinen, jenachdem sie die höchste, die tiefste, oder, wie zumeist nach Art jener Zeit geschehen seyn wird, eine mittlere Stelle in dem Tonsatze einnahmen.

Bei Vergleichung der Melodieen der Souter liedekens mit denen des Forsterschen Singebuches tritt uns eine volksthümliche Verschiedenheit beider, jener belgischen und dieser deutschen, sofort entgegen.

---

*) Opus decem Missarum etc. Wittenberg, Rhau. 1541. (Nro. 3.)

Wie bei diesen die harte, so ist bei jenen die weiche Tonart bei weitem die überwiegende; mit Ausnahme der ursprünglich lateinischen und deutschen Singweisen stellt bei den übrigen 152 das Verhältniß sich dar wie 105 zu 47, und dieses Übergewicht zeigt sich nicht minder, ja, in noch höherer Ausdehnung, selbst bei den fünf Tanzweisen, die unsere Sammlung dem 125sten, 127sten, 132sten, 133sten und 135sten Psalm angepaßt hat*). Denn unter ihnen gehören vier einer weichen Tonart an, — eine davon (die des 127sten) sogar der phrygischen, — während eine nur (die des 132sten) in einer harten Tonart gesetzt ist. Bei den inneren Verhältnissen der weichen und harten Tonart, wie sie hier erscheint, ist jedoch wiederum Übereinstimmung mit den gleichen bei Forster wahrzunehmen. Hier wie dort ist bei den Mollmelodieen der phrygische Umfang der seltenste, er kommt nur siebenmahl vor, und darunter nur einmahl in der Versetzung nach A mit b vor der zweiten Stufe; häufiger (41 Mahl) zeigt sich der ursprünglich dorische (D ohne Vorzeichnung), allein unter den Melodieen dieses Umfanges sind acht (die des 5ten, 6ten, 16ten, 34sten, 38sten, 90sten, 94sten, 120sten Psalms), bei denen die Vorzeichnung des b nur neben dem Schlüssel fehlt, und die sechste Stufe, wo sie im Fortgange der Melodie berührt wird, allezeit damit versehen ist; bei vielen anderen, wo sie überall mangelt, wird sie dennoch durch die Nothwendigkeit der Vermeidung des Tritonus erheischt. So auch bei den 42 Singweisen des Umfanges von G mit b vor der dritten Tonstufe. Bei diesen finden wir den dorischen Charakter den Gesängen gar nicht aufgeprägt, wie er bei denen des Umfanges von D nur wenigen ausnahmsweise eignet. Die des äolischen Umfanges — es sind deren zwölf in dem ursprünglichen von A, drei in dem versetzten von D mit b vor der sechsten Tonstufe — sofern sie auf das Phrygische nicht hindeuten, tragen eben so nicht das wesentliche Gepräge der Tonart, nach der wir sie benannten. Was die 47 Durmelodieen unserer Sammlung angeht, so gehört die Mehrzahl davon der ionischen Tonart an, 25 dem versetzten, 13 dem ursprünglichen Umfange derselben; neun dagegen nur der mixolydischen, der ursprünglichen sechs, der versetzten drei; ohne daß in diesen allen anders, als nur in entfernten Anklängen, die Eigenthümlichkeit jener Kirchentonart sich darstellte. Diesem Allem zufolge bewährt es sich auch hier, daß der Volksgesang von frühe her die Neigung hatte, die fünf versetzten Tonleitern des alten Kirchengesanges, auf denen die Kirchentöne beruhen, auf eine Zweiheit zurückzuführen, die versetzte harte und weiche Tonleiter; und daß er nur vereinzelte, dann aber in der That bedeutungsvolle Anklänge jener alten Fünfheit bewahrt.

Nach ihrer rhythmischen Gestaltung betrachtet, zeigen uns die Melodieen der Souter liedekens, eben wie die der Forsterschen Sammlung, jene Erscheinung, die wir als rhythmischen Wechsel bezeichneten, nur tritt sie hier nicht gleich überwiegend hervor, als dort. Unter den erwähnten 152 Volksweisen finden wir sie in 53, also in mehr als einem Drittheil des Ganzen; in vier andern ist der Wechsel des geraden und ungeraden Taktes in bestimmter Abgrenzung gegenübergestellt (Ps. 86, 90, 130, 144), sechs andere

---

*) Den lancsten Dach von deesen Jaar.
Ps. 125. Tonart G mit vorgezeichnetem b vor der dritten Stufe.
Die nachtegal die sanc een liet ꝛc.
Ps. 127. E ohne Vorzeichnung.
Ick quam aldaer, ick weet wel waar.
Ps. 132. C ohne Vorzeichnung.
Hoe soudic vreucht bedry.
Ps. 133. D ohne Vorzeichnung.
Le berger et la bergère sont à l'ombre d'un buisson.
Ps. 135. Gleiche Tonart.

endlich sind ganz im ungeraden Takte gesetzt (Ps. 2, 3, 6, 48, 99, 106). So sehen wir denn hier im Allgemeinen dasselbe Ergebniß hervorgehen, das die Prüfung der Forsterschen Liedweisen uns gewährte, wenn wir das, auf volksthümlicher Eigenheit beruhende Vorwalten der weichen Tonart bei den belgischen, der harten bei den deutschen ausnehmen.

Die seltsamsten Zusammenstellungen begegnen uns bei der Vergleichung des Inhaltes der Psalmen und Lobgesänge mit den darüber gesetzten Liederanfängen. So ist der Lobgesang des Hiskias zu singen nach der Weise: Ghy lustige amoureuse geesten; der des Zacharias auf die Melodie: Een out man spraeck een jonck meysken an. Der 23ste Psalm (nach Eintheilung der Vulgata, und, ihr übereinstimmend: Domini est terra überschrieben; nach Luthers Abtheilung der 24ste, in seiner Übertragung: Die Erde ist des Herrn und was darinnen ist) findet sich der Melodie des Liedes anbequemt: Een aerdich trommelaerken sonder ducht; der 96ste (Dominus regnavit, exsultet terra, nach Luther der 97ste: Der Herr ist König, deß freue sich das Erdreich) soll gehen nach der Weise: Het vloech een clein wilt vogelkyn tot myns liefs veynster in; der 86ste (Fundamenta ejus in montibus, nach Luther der 87ste: Sie ist vest gegründet auf den heiligen Bergen) wird verwiesen auf die Melodie: Een boerman had eenen dommen sin; der 10te (In domino confido etc. nach Luther der 11te: Ich trau auf den Herrn) soll sich schicken auf die Töne des Liedes: Ick hoer die spiessen cracken ꝛc. Bei der Wahl dieser Singweisen ist von dem Inhalte der weltlichen Lieder, denen sie entlehnt, der geistlichen, auf die sie übertragen werden, gänzlich abgesehen; die beliebte Melodie wird für den heiligen Gesang in Anspruch genommen, ohne auch nur an die Erinnerungen zu denken, welche durch sie aufgerufen werden konnten. Und in der That: für eine so bewegte, von der Richtung auf geistliche Erneuerung, sei es des eigenen Innern, sei es aller äußeren menschlichen Verhältnisse, so gewaltig durchdrungene Zeit, wie diejenige war, in der Solches geschahe, waren dergleichen Erinnerungen bald gänzlich verloschen. Das Weltliche war in dem Geistlichen völlig aufgegangen, die Seltsamkeit der Beziehung befremdete nicht, weil überhaupt an kein Verhältniß des Entlehnten zu demjenigen mehr gedacht wurde, dem es ursprünglich angehörte. Rasch griff man in den reichen Melodieenvorrath hinein, der für die Wahl zu Gebote stand, obgleich von einer Wahl hier kaum die Rede seyn kann, wo in den meisten Fällen wohl nur die Übereinstimmung der Strophen des neuen geistlichen und des alten weltlichen Liedes das Entscheidende war. Wie nun dem Belgier, so war auch dem Deutschen in seinem Vaterlande ein großer Reichthum von Singweisen zur Hand; eine Veranlassung von Fremden zu borgen, war für ihn nicht vorhanden, es wird uns also nicht auffallen, daß er aus den Hauptquellen unserer belgischen Sammlung nur selten schöpfte. Hatten früherhin noch Beziehungen der entlehnten Singweise zu ihrem ursprünglichen Liede seine Wahl geleitet bei ihrer geistlichen Anwendung, so traten dergleichen Rücksichten doch stets mehr in den Hintergrund; schon durch die neue, geistliche Bestimmung allein erschien ihm auch das Weltliche geheiligt. So druckte zu Nürnberg (zwischen 1528 und 1538) Kunegund Hergottin das Lied: „Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn,“ im Ton „Was wöll' wir aber heben an“ zu singen; den 23sten Psalm in Jacob Kliebers Bearbeitung: „Ich weiß, der Herr der ist mein Hirt,“ mit Verweisung auf die Melodie: „Heut hebt sich an ein Abenttanz;“ ein Preislied göttlichen Wortes durch Exempel der Schrift: „Frewet euch, frewet euch in dieser Zeit, ihr lieben Christen alle ꝛc.“ in dem Ton, alß man singet: So weiß ich eins, das mich erfreut, das Plümlein auf preyter Heide ꝛc. Georg Wachter (zwischen 1529 bis 1546) ließ das Lied: „Hilf Gott daß mir gelinge du edler Schöpfer mein“ hervorgehen, zu singen auf „Möcht ich von Herzen singen

mit Lust ein Tageweis; einen Bergreihen: „Lobt Gott ihr frommen Christen," in Bruder Veits Thon; Ein Lied, „gemacht in einer gefencknus durch Herrn Veiten Hörtlin, Helffer zu Weissenberg": „Ach Gott im höchsten (Himmels) thron, du liebster Vater mein" im Ton: Der Schüttensam der hett ein Knecht, dem thäten die Gulden wol; ein Lied eben dieses Dichters: „O Gott im höchsten Throne, schau auf der Menschen Kind," eine Aufmunterung zum Danke gegen Gott wegen der Kirchenverbesserung, im Ton: Nu schürz dich, Gredlein, schürz dich, du mußt mit mir davon. — M. N. Münzer gab um 1556 (ohne Angabe des Druckorts) heraus: Fünf neue schöne geistliche Lieder, von der Zukunft des Herren Jesu Christ am jüngsten Tage, deren drittes: „Alle die ihr jetzund lebet" auf den Ton: Die Sonne ist verblichen verwiesen war; das fünfte: „Ach Gott thu dich erbarmen" auf die Melodey: Frisch auf, ihr Landsknecht alle. Einige dieser Lieder sind noch jetzt allgemein gebräuchlich, und vielleicht eben mit jenen weltlichen Weisen, was um so wahrscheinlicher ist, da zwei unter ihnen — Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn, und Ach Gott thu dich erbarmen — nur mit einer Singweise vorkommen, die doppelte des Liedes: Hilf Gott daß mir gelinge, aber nur als eine verschiedene Umbildung derselben Grundmelodie erscheint.

Allein nicht immer fand ein so rücksichtloses Entlehnen statt: oft war eine zarte, innere Beziehung vorhanden zwischen dem alten, weltlichen, dem neuen geistlichen Liede, die ihre Singweise mit einander theilten. Zwei Beispiele dieser Art treten uns entgegen; das eine rufen uns die Souter liedekens in das Gedächtniß, auf das andere führt uns Forsters Liedersammlung.

In jenen wird für den 128sten Psalm (Saepe expugnaverunt me; nach Luther den 129sten: Sie haben mich oft gedränget von meiner Jugend auf) die Melodie eines Liebesliedes angewendet. Sie steht mit demselben in einer Sammlung von 34 vierstimmigen Gesängen, welche der Buchhändler Pierre l'Attaignant zu Paris ohne Jahreszahl (wahrscheinlich zwischen 1529 und 1531, wo er ähnliche drucken ließ) herausgab*), und ihr Lied lautet vollständig also:

Il me suffit de tous mes maulx**)
Puis qu'ils m'ont livré à la mort
J'ai enduré peine et travaulx
Tant de douleur et desconfort
Que fault il que je face
Pour estre en vostre grace
De douleur mon cueur est si mort
S'il ne voit vostre face.

Auf diese Singweise, ihre gedehnten Schlußfälle zu längeren Zeilen, zumahl im zweiten Absatze benutzend, und dadurch von dem Maaße der ursprünglichen Dichtung oft sich entfernend, hat Markgraf Albrecht der Jüngere zu Brandenburg-Culmbach sein schönes Lied gedichtet:

Was mein Gott will, das gscheh allzeit
Er wählet stets das Beste,

---

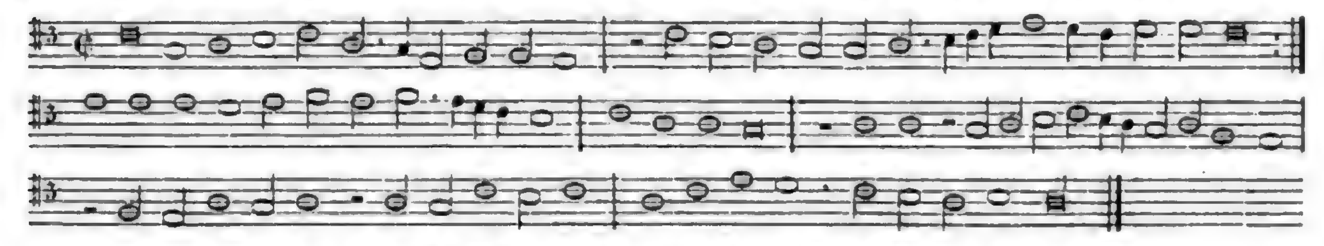
*) Trente et quatre chansons musicales, a quatre parties, imprimées a Paris par Pierre Attaignant, libraire, demourant en la rue de la Harpe, près l'Eglise Sainct Cosme.

**) S. Beispiel 138. a.

Zu helfen den' er ist bereit
Die an ihn glauben veste;
Er hilft aus Noth, der treue Gott,
Und tröst't die Welt ohn' Maaßen,
Wer Gott vertraut, vest auf ihn baut
Den wird er nicht verlassen!

Seine Kriegeszüge führten diesen kampflustigen Fürsten um 1544 gegen Frankreich; später mit dem Churfürsten Moritz von Sachsen, mit Joachim von Brandenburg, mit Herzog Heinrich von Braunschweig verbündet, von Kaiser Carl dem Fünften in die Reichsacht erklärt, und seiner Lande beraubt, mußte er bei seinen früheren Feinden Zuflucht suchen. So hat er wohl bei seinem Aufenthalte in Frankreich die Singweise jenes französischen Liedes kennen gelernt; mochten ihm doch dessen erste Worte auf sein eigenes Schicksal deuten, auf den Ausgang seiner wilden Kriegeslust, und der ernste, fromme Sinn, den er bei sonst rauher, heftiger, zu Gewaltthaten geneigter Gemüthsart dennoch bewahrt haben soll, ihm den rechten, festen Trost gewähren bei so herbem Lose. Danach ermangelt sein Lied einer inneren Beziehung nicht zu der für dasselbe entlehnten Singweise; und daß er wohl gewählt habe, hat der Erfolg genugsam gezeigt. Die Melodie fand allgemeinen Anklang, ja sie ist mit ihrem vierstimmigen Tonsatze fast unverändert übergegangen in die Singebücher des Seth Calvisius (1597) und Michael Prätorius; eine fünfstimmige Bearbeitung derselben durch Johann Eccard, der sie in ganz neuem Sinne auffaßte und entfaltete, hat uns dessen Schüler Stobäus um 1634 mitgetheilt*).

In dem ersten Theile von Forsters frischen Liedlein finden wir ein Lied, das er aus der von Erhart Öglin 1512 zu Augsburg herausgegebenen Sammlung schöpfte, Melodie und Tonsatz beibehaltend. Er nennt uns Paul Hofheimer als den Urheber dieses letzten; die anmuthige Weise überragt beides, das Werk der Setzers wie des Dichters, in welchem ein Liebender den frühen Verlust seiner Geliebten beklagt:



Ach Lieb mit Leid, wie hast dein Bscheid
Kläglich in kurz gespielt auf mich
Ich het gemeint wer stets vereindt
Das Lieb nit sollt verwandeln sich,
Nu hat Unglück gebraucht sein tück
Genommen hin,
Mein Sinn darum betrübt ist hart,
Mich reut die Zart weiblicher Art,
Die fast schön, jung, lieblich und fromm.

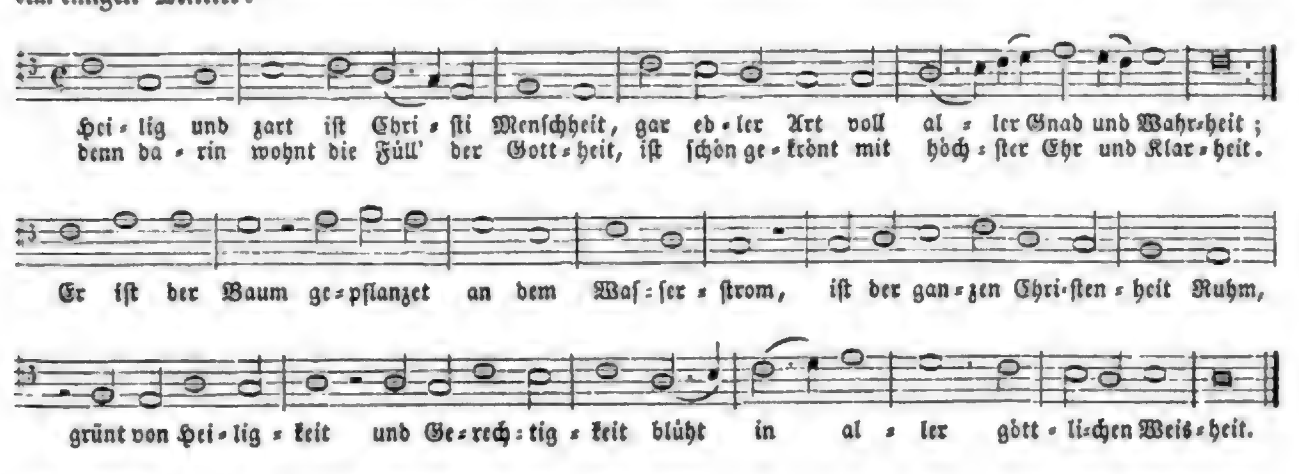
---

*) S. Beispiel 138.

Wir reden hier nicht von geistlichen Umdichtungen dieses Liedes, wie sie uns später in Knaust und Vespasius geistlichen Gesängen begegnen; sie würden uns hier nur als Zeugnisse dienen können für die große Beliebtheit seiner Melodie. Diese nimmt unsre Aufmerksamkeit hier deshalb in Anspruch, weil wir sie Liedern angeeignet finden, die mit ihrem ursprünglichen nicht einmahl gleichen Strophenbau theilen. In hundert christlichen Hausgesängen, die Johann Koler zu Nürnberg (ohne Beifügung einer Jahreszahl) herausgab, wird sie vorgeschrieben für das Lied Johann Friedrichs des Großmüthigen von Sachsen:

Wie's Gott gefällt, gefällt mir's auch
Und laß mich gar nicht irren rc.

ein Lied, dessen achtzeilige iambische Strophe einen viermaligen Wechsel acht- und siebensylbiger Zeilen darstellt, während ihr ursprüngliches neunzeilig ist von durchgängig achtsylbigen, iambischen Versen, die nur vor der Schlußzeile*) durch eine viersylbige Halbzeile unterbrochen werden. Für die Wahl dieser schönen Weise war hienach offenbar, wie ihr anmuthiger Gang, so eine innere Beziehung das Entscheidende. In denselben Tönen, in denen zuvor eine Liebesklage erklang, sollte nun demüthige, fromme Ergebung laut werden, und jene Töne einem edleren Gebrauch weihen; daß der melodische Gang derselben dadurch eine Änderung erleiden mußte, war eine Rücksicht, welche dabei in den Hintergrund trat. Jenes Nürnberger Liederbuch theilt keine Melodieen mit, es nimmt auf sie, als bekannte, nur Bezug; wir wissen also auch nicht zu sagen, in welcher Art die Umbildung erfolgte. Allein bemerkenswerth ist es, daß diese nicht die einzige Aneignung solcher Art blieb, daß wir deren noch zwei finden, und zwar wiederum für Strophen, die, wie unter sich, so von der des ursprünglichen Liedes unserer Singweise gänzlich abweichend sind. Sie werden also auch, weil es an dem gewöhnlichen Hülfsmittel fehlt sie zu erkennen, demjenigen unbemerkt bleiben müssen, dem das Wesen der entlehnten Melodie sich nicht fester eingeprägt hat.

Diese begegnet uns zunächst in dem Gesangbuche der Mährischen Brüder, in der Ausgabe desselben, welche von diesen, vermehrt und gebessert, um 1566 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten übergeben wurde, unter dem Titel: „Kirchengeseng, darinnen die Heubtartickel des Christlichen glaubens kurtz gefasset und ausgeleget sind rc.“ Hier finden wir unsere Singweise einem Liede gesellt: „Von Christo, dem einigen Mittler:“

*) Nach der ersten Zeile des Abgesanges, wenn wir die Strophe, der Melodie folgend, abtheilen, wie sie bei Georg Forster aufgezeichnet ist.

Die Strophe dieses Liedes ist eine zehnzeilige, in den ersten sechs Zeilen iambische, in den letzten vier trochäisch-daktylische. Wir können sie freilich zu einer achtzeiligen umschaffen, wenn wir die fünfte und sechste, die achte und neunte Zeile zu einer einzigen zusammenziehen. Allein es ist klar, daß dadurch eine Übereinstimmung mit der ursprünglichen Strophe unserer Melodie, weder in der Zahl noch Länge der Zeilen erreicht wird. Es war also offenbar ein innerer Grund vorhanden, durch den man sich gedrungen fühlte, sie da zu entlehnen, wo ihre äußeren Verhältnisse es zu untersagen schienen. Ihre anmuthende Form sollte dem würdigsten Inhalte angeeignet werden, ihm sollte sie verschmelzen, ihre rechte Heimath, ihre heiligste Bestimmung in ihm finden. Der Ausdruck vergänglicher, irdischer Liebe sollte sich an demjenigen verklären, den das Lied der Brüder so schön bezeichnet als

die ewig' Weisheit,
der Herre Christ, ein Glanz des Vaters Klarheit,
das Ebenbild göttliches Wesens,
Gnadreich und mild, ein schöner Brunn des Lebens.

Vergleichen wir nun die Singweise, wie sie in dieser neuen Verbindung sich darstellt, mit ihrer ursprünglichen Gestalt, so überzeugen wir uns, daß dabei keine ihrer wesentlichen Wendungen, ihrer Ausweichungen, nichts, was irgend ihre Eigenthümlichkeit bezeichnet, verloren gegangen, daß nur Weniges von ihr ausgeschieden, fast nichts hinzugethan ist. Blieb uns aber ihre ursprüngliche Bestimmung fremd, lernten wir sie nur mit ihrem späteren Liede kennen; so werden wir kaum anders glauben, als daß sie mit ihm zugleich entstand, so innig erscheinen Wort und Ton hier zu einem Ganzen verbunden.

Nun finden wir sie aber, zwei und zwanzig Jahre später, um 1588, in Franz Elers Sammlung geistlicher, deutscher Lieder für Hamburg, abermals einer neuen Bestimmung gewidmet. Es wird kaum zu entscheiden seyn, ob man sie damals von den Brüdern, ob von ihrem weltlichen Liede entlehnte; in dem einen wie dem andern Falle erfreut uns eine zarte Beziehung des Entlehnten und des ihm gegenüberstehenden Ursprünglichen. In jener Sammlung ist es aber nicht ein neues geistliches Lied, für das sie in Anspruch genommen wird, sondern ein älteres, von Luther selbst herrührendes, jenes von der Christlichen Kirche nach dem zwölften Capitel der Offenbarung:

Sie ist mir lieb die werthe Magd
Und kann ihr' nicht vergessen,
Lob, Ehr und Zucht von ihr man sagt,
Sie hat mein Herz besessen;
Ich bin ihr hold, und wenn ich sollt
Groß Unglück han, da liegt nichts an
Sie will mich des ergetzen
Mit ihrer Lieb' und Treu an mir,
Die sie zu mir will setzen
Und thun all' mein Begier.

Wir haben hier abermals eine zehnzeilige, — oder wenn die in der Mitte reimende fünfte und sechste Zeile getrennt wird, eine zwölfzeilige — Strophe; allein wie verschiedenen Baues von der des Brüderliedes! so abweichend, daß keine Zeile des einen der des andern an Länge, ja zuletzt nicht einmahl

an Gliederung der Füße übereinstimmt. Und doch schmiegt dieselbe Melodie dem einen und dem andern sich an, gleich ungezwungen; hier allerdings mit einigen Erweiterungen, die indeß aus ihren Wendungen selbst unmittelbar geschöpft, und keine fremde Zuthat sind. Es war aber nicht einmahl das Bedürfniß des Entlehnens einer Singweise für dieses Lied Luthers vorhanden; es besaß eine eigene, sogar dem Dichter selbst zugeschriebene. Hier also konnte es wiederum, neben der Freude an der lieblichen Tonweise, nur eine innere Beziehung seyn, die zu ihrer Wahl an die Stelle einer bereits vorhandenen veranlaßte. Finde man nun diese in der unverbrüchlichen Treue der, bei Luther unter dem Bilde der Jungfrau dargestellten Kirche gegen die Gläubigen, der unerschöpflichen Seligkeit, die sie ihnen gewährt, gegenüber der Vergänglichkeit irdischer Liebe, welche das Volkslied beklagt; finde man sie, beide geistliche Lieder gegenüberstellend, in der Erinnerung an des Herrn menschlichen Ursprung, die, auf die bedeutungsvollen Bilder der Offenbarung hindeutend, das Lied Luthers hervorruft, während das der Brüder uns die innige Vereinigung beider Naturen, der menschlichen und göttlichen in Christo, und deren erlösende Kraft so begeistert preis't: immer werden wir sie tief und bedeutungsvoll finden müssen.

Aber auch von einem anderen Gesichtspunkte aus bleiben für das Verhältniß des geistlichen und weltlichen Gesanges die beiden, eben besprochenen Melodieen uns wichtig. Man entlehnte, wie wir sahen, dem Volksgesange einzelne Bestandtheile, allgemeine Formeln, in seinen Strophen; man entlehnte ihm, innerlich, eigenthümlich, durch den Gesang in denselben Entfaltetes, in dem rhythmischen Wechsel: man borgte aber auch von ihm völlig ausgestaltete Gesangsformen in seinen Melodieen. Es blieb indeß nicht bei einem bloßen Aneignen des schon Vorhandenen; es geschahe auch, daß die Strophe sich in die Melodie hineinbildete, in sie aufging, wie bei dem Liede: Was mein Gott will, das gscheh' allzeit; oder daß, umgekehrt, die Melodie hineinwuchs in die abweichende Strophe, wie bei dem Brüderliede, bei dem lutherischen. War bei dem bloßen Entlehnen die Melodie fast nur ein schönes Feierkleid, mit dem man den Würdigeren bekleiden wollte, so erscheint sie dagegen, zumahl in dem letzten der von uns betrachteten Fälle, selbst als ein verklärtes Wesen, dem die Dichtkunst das würdigere Feiergewand zu leihen bestrebt ist, das seine ganze Schönheit erst erkennen lasse.

Es treten uns aber in dieser Zeit auch noch andere Beweggründe des Entlehnens entgegen. Zumahl geschieht dies in einer Sammlung deutscher, geistlicher Lieder, die in bedeutendem Umfange weltliche Singweisen für die Kirche in Anspruch nimmt, und dadurch, daß sie, gleich den Souter liedekens, dieselben nicht blos in Bezug nimmt, sondern sie in Singzeichen vollständig mittheilt, unserer Forschung entgegenkommt. Es ist Valentin Trillers von Gora, Pfarrherrn zu Pantenau im Nimpschischen Weichbilde, geistliches Singebuch. Ich kenne es in zwei Ausgaben, 1555 und 1559 bei Crispin Scharffenberg in Breßlau erschienen, beide im Wesentlichen übereinstimmend. Die ältere führt den Titel: „Ein schlesich Singebüchlein aus göttlicher Schrift, von den fürnembsten Festen des Jares, und sonst von andern gesengen und Psalmen, gestellt auf viel alte gewönliche Melodeien, so zum teil vorhin lateinisch, zum teil deutsch, mit geistlichen oder auch weltlichen Texten gesungen seind ꝛc." Der spätere Abdruck behnt diese Aufschrift um Vieles aus; sie lautet: „Ein Christliches Singebuch für Layen und Gelerten, Kinder und Alten, daheim und in Kirchen zu singen, mit einer, zweien und dreien Stimmen, von den fürnemsten Festen des ganzen Jares, auf viel alte gewönliche Melodeien, so den alten bekannt und doch von wegen etlicher Abgöttischen Texten sind abgethan, zum teil auch aus reinem lateinischen Coral newlich zugericht" ꝛc. Dieses Singebuch

hat uns mehre weltliche Melodieen aufbewahrt, die es geistlichen Liedern anpaßt; doch scheint die Anwendung derselben hier nicht allein aus freier Wahl, der Richtung der Zeit gemäß, geschehen zu seyn, sondern auch unter Einfluß besonderer Verhältnisse. Triller war, wie wir aus seiner Zuschrift an seinen Fürsten, Herzog Georg in Schlesien, zur Liegnitz, Brieg, rc. und aus seiner Vorrede „an den Christlichen Leser," sehen, wegen der Reinheit seiner Lehre angefochten; allem Vermuthen nach hatte man ihm vorgeworfen, ein Schwenkfelder zu seyn. Caspar von Schwenkfeld, im Fürstenthum Liegnitz, nahe der Hauptstadt desselben geboren, hatte dort, ja, durch ganz Schlesien, viele Anhänger gefunden. Von dem Drange nach einer durchgreifenden Reinigung und Erneuung der Kirche, der um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts alle Gemüther lebhaft bewegte, war auch er lebendig ergriffen worden; doch genügte ihm nicht, was durch Luther und dessen Anhänger geschahe, es schien ihm, als sei des Alten noch zu viel beibehalten, als sei für die gründliche Besserung des Innern noch zu wenig gethan, als werde die fleischliche Sicherheit gefördert durch die Art, wie die Lehre von der Buße und Rechtfertigung, von dem Gebrauche der Gnadenmittel in den Sakramenten, von dem geistlichen Stande, der diese zu spenden, das göttliche Wort zu verkünden eingesetzt sei, gefaßt werde. Er fühlte sich berufen, durch Rede und Schrift seine Ansichten, bekämpfend und lehrend, darüber auszusprechen, und da er in seinen Meinungen von der Lehre Luthers, die Sakramente und deren Würde betreffend, bedeutend abwich, ja in späterer Zeit das Augsburgische Bekenntniß als Kern der evangelischen Lehre anfocht, und als allgemein bindend verwarf, traten ihm Luther und die Seinen, als einem hartnäckigen Irrlehrer, einem verblendeten, selbwilligen Schwarmgeiste, mit harten Worten, ja Schmähungen und Verwünschungen heftig entgegen. Dennoch gewann er da, wo er unmittelbaren, persönlichen Einfluß üben konnte, viele Freunde und Nachfolger; zunächst in Schlesien, und, nach seiner Verbannung von dort, in Augsburg und Ulm, wo er länger sich aufhielt. Denn er wird als ein sanfter, bescheidener Mann gerühmt, voll ernsten Eifers für das, was er als Wahrheit erkannte, dringend vor Allem auf einen, dem Glauben, als innerer Überzeugung, vollkommen gemäßen, äußeren Lebenswandel, dessen Beispiel er durch sein ganzes Leben gegeben haben soll; wie mochte er da, obgleich von Katholischen und Reformirten nicht minder als den Lutherischen angefochten, auf empfängliche Gemüther nicht einwirken! Lange haben Anhänger seiner Überzeugungen, vor Allem durch streng sittlichen Wandel ausgezeichnet, in Schlesien sich erhalten, zumeist in dem Fürstenthum Liegnitz, seinem Geburtslande; und so mag denn wohl auf den dortigen Gemeinen überhaupt damals eine Zeitlang der Verdacht geruht haben, daß sie zu den Seinigen gehörten. Bei Valentin Triller nun scheint Vieles auch diesen Verdacht zu unterstützen. Zwar sucht er gegen seinen Fürsten mit Wärme denselben abzulehnen. Er sei, sagt er, sonderlich deshalb auch veranlaßt worden, ein Singebüchlein einzurichten, weil — seine eigenen Worte anzuführen — „wir Diener des Worts, unter Ew. Fürstl. Gnaden wohnende, bei vielen Hochverständigen in Verdacht sind, als wären wir irrige Lehrer, welchs denn nicht allein uns, sondern auch Ew. Fürstl. Gnaden Nachrede bringen möcht." Nun sei es seine Absicht, sich und seine geistlichen Brüder des Argwohns, seinen Fürsten der Nachrede, als leide, ja, begünstige er sie, zu entledigen; und daß — fährt er fort — „allhie jedermann sehen und spüren möge, daß wir eine reine, untadeliche, christliche Lehre handeln, der wir uns auch alle einträchtig zu handeln stets beflissen haben und noch befleißen." Er beginnt seine Vorrede mit dem Geständnisse, daß viel schöne und christliche Gesänge von Gelehrteren und Geschicktern als er, seien gedichtet worden, daß er aber dennoch, auf vielfältiges Anregen etlicher gutherziger Menschen veranlaßt worden, den Schlesiern, seinen Landsleuten, diesen kleinen Dienst der Herausgabe eines Singebuches zu erzeigen. Zum Vornehm-

sten aber, sagt er dann, hat mich verursacht, daß mir zur Zeit meiner Gesänge, etwa bei sechsen, neben andern gedruckt, sind fürkommen, so mir auch von etlichen zugemessen worden sind, als sei ich derselben auch ein Tichter gewesen, welche mich doch zum teil fast tunkel ansehen, und dem rechten Christlichen Sinn verdechtig scheinen.“ Allein aller dieser Verwahrungen, dieser Vertheidigungen ungeachtet, bleibt doch Vieles auffallend an unseres Verfassers Singebuche. Wir finden in ihm, so viele Bearbeitungen alter kirchlicher Gesänge es auch enthält, kein Lied Luthers oder der Seinen. Sind etwa die Anfangsworte, ist höchstens ein Gesätz eines solchen Liedes aufgenommen, so ist doch der übrige Theil desselben umgedichtet, und war ein dergleichen Lied eine freie Übertragung eines älteren, so theilt es mit der lutherischen etwa nur die erste Zeile, alles Andere ist eine ganz abweichende Nachbildung. So das Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her: ihm geht eine Strophe voran, deren erste Zeile mit den Worten beginnt: „Es kam ein Engel hell und klar,“ dann folgt seine erste, alles Übrige ist Umdichtung. Das Lied: Komm, Gott Schöpfer, heil'ger Geist, hat mit dem bekannten dieses Anfanges nur die erste Zeile gemein, das Lied: Verleih uns Frieden gnädiglich, nur einen Theil der ersten Strophe. Nicht ohne Veranlassung dürfte man ein Bestreben darin erkennen, eine Gleichstellung, eine Gemeinschaft mit Luther auf unanstößige Weise abzulehnen. Aber dieses Ablehnen dehnt sich auch aus bis auf die Singweisen der Lieder. Die Melodieen: Da Jesus an dem Kreuze stund; Gott der Vater wohn' uns bei; Verleih uns Frieden gnädiglich; O du armer Judas; Mag ich Unglück nit widerstahn; sind Trillers Singebuche zwar mit den noch unter Luthers Auge erschienenen Gesangbüchern gemein: aber die letzte, wie wir sahen, stammte aus dem Volksgesange, alle übrigen waren schon in der alten Kirche gebräuchlich gewesen. Nur zwei Melodieen, die man gewöhnlich Luther beizulegen pflegt, finden wir fremden Liedern vorgezeichnet: die ältere, schon 1524 vorhandene, des Liedes: Nun freut euch lieben Christengmein, und die phrygische des Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein; nur angedeutet ist die des gleichartigen Liedes: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir. Wir wollen daraus nicht folgern, daß diese Melodieen, bei denen Luthers Urheberschaft ohnedies zweifelhaft ist, eben deshalb, weil Triller sie aufnahm, als nicht lutherische erscheinen müssen; ihre Aufnahme konnte, auch bei unzweifelhaftem Ursprunge, noch einen besonderen Grund haben. Sie gehörten nämlich einem, damals sehr beliebt gewordenen Strophenbaue, dem siebenzeiligen, an und für diesen mochte unser Dichter andere, entsprechende und gleich allgemein bekannte nicht finden. Was die Abendmahlsgesänge betrifft, so darf es nach dem bisher Gesagten nicht befremden, keinen lutherischen hier anzutreffen, ja, nicht einmahl die von Luther entlehnten älteren Singweisen solcher Gesänge; die fünfe, die wir hier finden, sind alle auf alte lateinische Melodieen gedichtet, und prüfen wir ihren Inhalt näher, so nehmen wir das Bestreben wahr, den lutherischen Lehrbegriff vom Abendmahle auf unanstößige Weise zu umgehen, ohne eine entgegengesetzte Ansicht klar auszusprechen. Darum hat auch wohl Michael Prätorius, der Trillers Sammlung, vornehmlich mit Rücksicht auf die darin enthaltenen Volksweisen, für seine Sionischen Musen benutzte, von diesen Liedern keinen Gebrauch gemacht, und wir müssen voraussetzen, daß sie, aus den angegebenen Ursachen in einem Zeitalter, wo richtige Lehre und reiner Glaube mit so großem Eifer gefordert, mit so strenger Wachsamkeit behütet wurden, auf einen nur kleinen Kreis beschränkt geblieben sind. Für den Urheber unseres Singebuches aber, der mit den alten lateinischen Melodieen, sofern sie nicht volksmäßig umzubilden waren, oder schon ursprünglich das Gepräge der Volksmäßigkeit an sich trugen, nicht ausreichen mochte, aber möglichst vermeiden wollte, zu den neu entstandenen Melodieen des evangelischen Kirchengesanges seine Zuflucht zu nehmen, wurde es Bedürfniß, sich dem Volksliede zuzuwenden, von daher

das Beliebteste sowohl, als für seinen Zweck Passendste auszulesen. Was er nun hier, wenn auch einer zeitgemäßen Richtung folgend, doch theilweise nicht aus freier Wahl gethan, was wir, unserem gegenwärtigen Standpunkte zufolge, wohl nicht minder anstößig finden würden, als das Umgehen wichtiger Lehrpunkte;— das eben war es, was Anklang fand, hier hat man ihn später ausgebeutet, und er ist uns dadurch Quelle geworden. Daß er diese weltlichen Singweisen für den Kirchengesang bestimmt gehabt, nicht etwa für häusliche Erbauung allein, ist nicht nur aus dem Titel seines Buches zu entnehmen, es wird von ihm auch zum Schlusse seiner Vorrede ausdrücklich bemerkt. „Über das, sagt er, hab' ich auch sonderliche bekannte weltliche Melodyen mit geistlichen Texten zugericht und hinzugesetzt, der man auch etliche wohl in der Kirchen singen möcht;" was, soweit seine unmittelbare Wirksamkeit reichte, unfehlbar geschehen seyn wird. Nicht alle diese weltlichen Liedermelodieen finden sich zuerst bei ihm, manche kennen wir schon aus Forsters Sammlung, ja aus noch früheren; so waren die der Lieder: Ein Meydlein sprach mir freundlich zu rc., Zart schöne Frau rc. schon 1513 gedruckt:* so sind jene andern: Tröstlicher Lieb; Nach Lust hab' ich mir auserwählt; So wünsch' ich jr ein' gute Nacht; Viel Glück und Heil; Von edler Art; Was wird es doch des Wunders noch rc. bereits von Forster mitgetheilt. Durch Triller aber lernen wir den Ton des alten Meye kennen, die Nota des alten und neuen Rosenkranzes, die Weise des alten Spottliedes: „Wer Pfennige hat, der ist zu Rom ein guter Mann," den Herzog Ernstes Ton, die Melodieen: Aus fremden Landen komm ich her — ihr, und nicht der lutherischen, ist die Umdichtung des Liedes: Vom Himmel hoch da komm ich her, angeeignet — Von Schwarz ist mir ein Kleid; Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein; Merk' auf, merk' auf, du schöne; Nun Laube, Lindlein Laube; O werther Mund; So schön von Art. Die neun letzten hat Prätorius wieder aufgenommen, und durch seinen vierstimmigen Satz annehmlicher gemacht, denn unseres Pfarrherrn zwei- und dreistimmige Bearbeitungen, womit er, seinen Worten zufolge, „derselben etliche poliert hat, weil sie zum teil zuvor also gesungen sind" ist wenn auch „aufs leichst und schlechst" absichtlich zugericht, doch nach Forsters Ausdruck „gar zu einfeltig" gerathen. Besonders aber haben wir ihm die Aufbewahrung der Weise des alten Osterliedes aus dem 14ten Jahrhunderte zu danken:

Du Lenze gut, des Jares teurste Quarte,

die Prätorius wohl deshalb nicht wieder aufgenommen hat, weil er jenes Lied in seiner Urgestalt nicht kannte, die Umdichtung Trillers aber, selbst um das erste Jahrzehend des 17ten Jahrhunderts noch, irrgläubig und anstößig erscheinen mochte. Freilich dürfte nichts zu erinnern seyn gegen die Anforderung: im Lenze, wo wir des Herren Auferstehung feiern, während ein neues Leben überall sich rege in der Natur; in dem neuen Lichte des Evangelii, das gleich belebend als die irdische Frühlingssonne, heller zu leuchten, schöpferischer zu erwärmen, begonnen habe, auch aufzublühen in Christo und Gutes zu bringen, wie unser Dichter sie in folgenden Strophen ausspricht:

Ein solcher Lenz ist geistlich jetz erstanden,
Ja freilich, ein glückseelig Jahr,
Es steiget Christus auf in unsern Landen
Der ist die rechte Sonne klar,
O Menschenkind, nimb heut zu Hertzen,
Es ist warlich nicht zu schertzen,

Du hast zu schaffen immerdar:
Es ist ein gnadenreiche Zeit,
Der Winter jetz darnieder leit,
Darumb dein mühe nit lenger spar.
Gantz willig zeiget sich die erd im lentzen
Und sewmet nicht die rechte Zeit,
Also mustu fürwar auch nicht faulentzen,
Die Sonne kompt dir sonst zu weit.
Was hie der Mensch hoft und begeret,
Daß das Land jm Frucht geweret,
Das wil dein Gott auch von dir han.
Ein fauler Baum, der seine Frucht versaget,
Der ist nichts denn des Fewers werdt,
Also wird auch der Mensch von Gott geplaget,
Und ausgetilget von der Erd,
Wo er in Christo nicht aufplüet,
Guts zu bringen sich bemühet,
Wie gar böslich wird er bestan.
Die Axt ist an den Baum gesetzt,
Wo er sich nicht im lentz ergetzt,
So wird Er jhn verbrennen lahn.

Dennoch mochte es scheinen, als solle hier die Heiligung durch Werke gepredigет werden, ohne die Rechtfertigung durch den Glauben, da dieser doch der alleinige Grund der Seeligkeit, und was nicht in ihm geschehe, Sünde sei; so daß in diesem Sinne auch die besten Werke, wenn glaublos gethan, als unnütze, ja schädliche erscheinen müßten. Deshalb mochte man die Stimme eines Verführers zu hören meinen in diesen Worten, eines Irrgeistes, der die evangelische Wahrheit wiederum zu verdunkeln strebe, welche Luther an das Licht gebracht. Erklärlich also ist es, warum Prätorius dieses Lied und seine Singweise zurückgelassen, und sich an die Erndte gehalten hat, welche ihm die geistlich verwendeten, gemeinen Melodieen gewährten. In welchem Verhältnisse deren ursprüngliche Lieder gestanden haben mögen zu den ihnen unterlegten, ist nicht mehr zu sagen, da wir meist nur die Anfänge jener kennen. Doch scheinen die neuen geistlichen Lieder höchstens an die Anfangsworte der alten weltlichen angeknüpft, und sich dann nicht ferner mehr um dieselben gekümmert zu haben. Das schwarze Kleid des Leibes, dessen das Volkslied erwähnt, giebt Gelegenheit der häßlichen Schwärze und Besudelung der Seele zu gedenken, des entwürdigten Ebenbildes Gottes, das durch Christum erneuert werden soll; der Mund der Geliebten wird zu dem werthen Munde dessen, der des Glaubens rechten Grund verkündet; die tröstliche Liebesneigung veranlaßt den Dichter, des tröstlichen Schmuckes, der werthen Zier zu gedenken, die ihm durch Christum aus Gnade gegeben ist. Andere Melodieen scheinen ohne weitere Beziehung nur entlehnte zu seyn: so wird auf die des Liedes: „Nun Laube, Lindlein Laube" gesungen: Nun lobet mit Gesängen den Herren Gott allsampt: auf die Weise: „Zart schöne Frau" das Lied: O Mensch nun schaw, bedenk die traw, wie sich aus Lieb, mit steter yb, dein Gott zu dir thut lenken" und so finden wir es bei anderen auf ähnliche Weise.

Eine innige, warme Überzeugung ist dem Dichter nicht abzusprechen, aber ihm gebricht die schöpferische Kraft, die das innerlich lebhaft Gefühlte auch nach Außen hin zu gestalten weiß, die wahre Dichtergabe. Nicht also der dichterische Werth seiner Lieder konnte Prätorius veranlassen, sie aus einer nicht unverfänglichen Sammlung aufzunehmen, einer Sammlung, die Vielen um deshalb noch verdächtiger erscheinen mußte, weil Triller, wie erzählt wird, im Jahre 1573 mit anderen Anhängern Schwenkfelds aus Schlesien hatte weichen müssen. Was ihn dazu vermochte, war vor Allem das Bestreben, durch die für sie entlehnten weltlichen Singweisen den Melodieenschatz der evangelischen Kirche zu vermehren, soweit der Inhalt der ihnen angeeigneten Lieder, als dem streng lutherischen Sinne unanstößig, deren Aufnahme zuließ. Wie allgemein also die Richtung gewesen, das Weltliche in diesem Sinne in Anspruch zu nehmen für das Geistliche, tritt unter solchen Verhältnissen recht klar in das Auge, die davon eher hätten abhalten können.

In anderer Art als Triller nehmen zwei spätere, gleichzeitig erschienene geistliche Liederbücher unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, welche die Mehrzahl ihrer Lieder auf weltliche Singweisen beziehen. Die in beiden enthaltenen Lieder sind geistliche Umdichtungen weltlicher; die Singweisen derselben, welche die Dichter für ihre neuen Gesänge in Anspruch nehmen, bezeichnen sie nur durch Anführung der ersten Zeile, oder auch nur der Anfangsworte des ursprünglichen Liedes. Dadurch deuten sie an, daß Beides, Lied und Singweise, damals allbekannt, weit verbreitet war, ein jeder Besitzer des Buches also nicht mehr bedurfte, als einer kurzen Hinweisung dieser Art. Nun finden wir aber die meisten jener umgedichteten Lieder und ihre Melodieen in Forsters Sammlung in ihrer ersten Gestalt wieder, und von denen, die uns dort fehlen, bieten uns Triller und später Michael Prätorius mindestens die Singweisen. So sind wir in den Stand gesetzt, in den meisten Fällen das Verhältniß des ursprünglichen Liedes zu der Umdichtung, und der Singweise zu beiden, beurtheilen zu können.

Das erste unserer Liederbücher hat Heinrich Knaust, der Rechte Doktor und Kaiserlichen gekrönten Poeten zum Verfasser. Er war zu Hamburg geboren, kam von Wittenberg, wo er studirt hatte, nach Berlin, und bekleidete bereits um 1540 die Stelle des ersten Rektors bei dem dortigen Cöllnischen Gymnasium; davon belehrt uns die Zueignung seiner, dem Magistrat daselbst gewidmeten Übersetzung von Melanchthons Schrift über die Unsterblichkeit der Seele. Nur vier Jahre, bis 1544, blieb er in diesem Amte, dann verließ er die Laufbahn des Erziehers gänzlich und vertauschte sie mit der des Rechtsgelehrten, wenn er auch sein ganzes Leben hindurch in seinen zahlreichen Schriften die Neigung zum Lehrhaften kund gab. Seine früheste Thätigkeit begann zu Berlin mit Einführung der Kirchenverbesserung in die Mark Brandenburg; er suchte für dieselbe zunächst durch Umdichtung weltlicher Lieder, mit Beibehaltung ihrer Weisen zu wirken; durch Lieder, deren dichterischer Werth hier auf sich beruhen mag. Denn nicht die Liederdichtung beschäftigt uns hier, sondern der geistliche Liedergesang; in welchem Sinne er für diesen thätig gewesen, erfahren wir durch die Vorrede des Werkes, in welchem er später das von ihm Umgedichtete zusammenstellte. Es erschien zu Frankfurt am Mayn im Jahre 1571 mit Kaiserlichem Privilegio. Sein Titel lautet: „Gassenhauer, Reuter- und Berg-Liedlein, christlich, moraliter und sittlich verändert, damit die böse ärgerliche weiß, unnütze und schampare Liedlein auff Gassen, Feldern, in Häusern und anderswo zu singen, mit der Zeit abgehen möchte, wenn man geistliche, gute, nütze Texte und Wort darunter haben könnte.“ Also schreibt er darüber in seiner, am Tage Catharinä des Jahres 1570 von Frankfurt am Main erlassenen Zueignung an Paul Steinmeier, dortigen Bürger, diesem seinem Gönner und Freunde:

„Erbar und namhafter, insonders günstiger Herr und guter Freund. Ich habe in meiner Jugend vor 20 Jahren ongeferlich, etliche schampar Gassenhawer und Reuterliedlein in einen geistlichen oder moralischen und sittlichen Sinn und Text, so wohl als ich gemocht, transferirt, verändert und ausgesetzt, daß meine Discipeln dieselbigen unter die Noten appliciren und singen sollten, wenn sie sich im Singen üben wollten, auf daß sie der Buhlenterte abgehen möchten. Denn obwohl die alte Composition gut, und mir sonst gefällig, so hab' ich doch von den Worten nichts gehalten, derowegen ich dieselbigen verändert. Solcher ausgesetzten Gesänge habe ich nun allererst aufs neue wieder zusammengelesen und aufgerafft, auch übersehen, und bin Willens worden, dieselben alle öffentlich in Truck ausgehen zu lassen, sonderlich dieweil etliche gute Freund solches von mir begehrt und vielmahl gebeten, welchen ich zuletzt in solchem Fall nichts versagen können; und verhoffe demnach, diese Gesänge sollen bei den frommen Studenten und andern guten Christen, alt und jung, edel und unedel, Frucht und Nutz schaffen, da allerlei gute Moralien und christliche Lehren darin verfaßt sind, und keinem Stand noch Religion ichts in denen zuwider oder zu nahe gesetzt ist. — Und ich mag die alten Liedlein wohl leiden, von wegen ihrer artigen Composition, und daß ich darauß in meiner Jugend erst habe singen gelernt; wie eine edle Kunst aber, alles, was einem fürkömmt singen sei, das weiß niemand, sondern der es versucht hat. Die Musica kann allein was weder Grammatica, Dialectica, Rhetorica, noch einige andere freie Kunst in der ganzen Philosophia kann, nämlich den Teuffel verjagen und austreiben. Denn alle Kunst kann der Teuffel auch, ausgeschlossen die einige Musica, die kann er nit, denn er kann und mag nit singen, so mag ers auch nit dulden, noch leiden, daß man singet, Gott lobet mit Singen, Orgeln und andern Instrumenten, oder aber, daß man sonst mit Gott und in Ehren, wo Musici bei einander seyn, frölich ist, dabei mag und will er nicht seyn, das mag er nicht hören. Darum giebts auch die Erfahrung, daß man gar selten befindet, daß sich Unlust, Haber, Zank, Mord oder Todschlag in musicis conviviis zuträgt; denn der Teuffel ist ein betrübter, bitterer, saurer Geist, dem es leid ist, daß ein Mensch einige gute und fröliche Stunden haben soll: derohalb er auch an den Orten nicht seyn will, da man in Ehren mit Gott durch Mittel der Musica frölich und guter Dinge ist, welches dann Gott gar wohl leiden kann, und mit im Hausen ist; denn da ist gewiß kein Teuffel, wo die edle Musica ist. Also wollte der leidige Satan bei dem Könige Saul nit seyn noch bleiben, wenn David vor ihm auf der Harfen schlug, denn da ward Saul frölich, lustig und freundlich; so war David lieber Sohn und bester Mann, wenn er aber aufhörte zu schlagen, sobald wurde Saul wieder traurig, da begunte er zu speculiren, zu imaginiren, practiciren, melancholisiren, dann fand sich der böse, traurige, saure und bittere Geist wieder ein, bließ mit Gewalt zu, daß er in Zorn erbrennen sollte, und gab ihm Argwohn, Verdacht, Haß, Neid, Abgunst und andere böse Gedanken gegen David in den Sinn, dann wollte ihn Saul spießen und umbringen, dann sollte er länger nit leben. Also hatte der böse Geist Macht, und war kräftig und thätig, wann Saul keine Musica mehr hörte, und der leidige Teuffel ihn aufs melancholisiren und speculiren wieder geführt, dann hatte der Satan sein voll Regiment, da konnte denn niemand mit Saul zurecht kommen, so war er der Teuffel selbst leibhaftig. Dermaaßen und gestalt geht es noch jetzt heutiges Tages zu, wo kein' Arbeiten, die liebe Musica, oder sonst andre ehrbare, züchtige, gelehrte Freude und Kurzweil, sondern vielmehr sauffen, fressen, huren, buben, Lotter- und Doppelspiel ist, damit hat Gott kein Thun, er ist auch nicht dabei, aber der verfluchte Satan ist da, und säet seinen Saamen, daß man bald darnach neue Zeitung erfahren muß, einer habe den andern geschlagen, verwundt, erstochen und erschossen; dieß sind des Teuffels seine amusa, symposia et convivia, seine Gastereien und Gesellschaften, da er Gewalt und Macht haben

kann etwas auszurichten, da findt man ihn, da ist er gern, und lachet dann in die Faust dazu, wenn er es dahin gebracht hat, daß sie sich bei den Haaren und Köpfen beginnen zu kriegen, und auff einander zuschmeißen, und über einen Haufen liegen; das ist seine Lust, sein Begehr und Will, da mag er gern bei seyn, da hilft er zu, und bläs't bös' Feuer an, daß sein gottloser Will geschehe. — Wenn die lieben Engel singen, so verkündigen sie und bringen den Menschen auf Erden Friede und Wohlgefallen: wann der Teuffel grunzet und murret, so bringt er Hader, Zank, Unlust, Mord und Todschlag zu Wege. Also sind auch alle diejenigen, welche die edle Musica nicht leiden mögen, und ihre Feinde sein: zu solchen Leuten hat man sich wenig zu versehen, denn sie haben gemeiniglich eine tückische, heimliche, saturnische Art an sich, und sind dem Teuffel in ihrem Leben und Wandel nicht fast sehr unähnlich. — Derhalben sollen alle Menschen die schöne, edle, göttliche Kunst der Musica lieb haben, theuer und werth halten, und derselben zu Gottes Lob und Ehren ohn' Unterlaß gebrauchen, ungezweifelt, wo die Musica ist, da ist Gott, wo Betrübniß und Bitterkeit ist, da ist der Teuffel und alles Unglück. Singen die lieben Engel im Himmel Gott ihrem Herrn Lob und Freude, so will uns nit weniger gebühren, demselbigen, ihrem und unserem Gotte, Lob, Ehr und Dank in allen Sprachen und Zungen auf allerlei Weise und Gestalt, Choral, Figural, auf Instrumenten und Saitenspiel, öffentlich in Kirchen und Schulen, daheime in Häusern, Lauben und Kellern, auf den Feldern und Wassern, in Büschen und Wäldern zu singen; allein, daß man's dort halte, wie der große und wahre Meister der Psalmen, David, daher er auch der Psalmist genannt wird, lehrt und spricht: psallite sapienter, psalliret und singet dem Herrn weißlich und kläglich. Es heißt alles psalliret, aber es hat einen Unterschied, und ist das eine weißlich und der Schrift gemesser gemacht, denn das andere, darum soll man gute Achtung auf dasselbige Wort des Psalmisten, sapienter, weißlich, geben. — Ich kann selbst nit viel-singen, das bekenne ich, aber doch habe ich die Musicam lieb, und halte die Meinen, deren ich mächtig bin, und meiner Treue befohlen sind, mit Fleiß dazu, daß sie aus Grund rechter Lust sich im Singen üben müssen, daß sie aber Buhlenlieder singen sollten, zu denen habe ich nie Gefallen getragen, und thue es auch noch nicht. Derowegen ich diese Gassenhawerlein für viel Jaren in einen geistlichen oder sittlichen Sinn, so wohl ich gemocht, transferiret, verändert und ausgesetzt habe, daß sie dieselben unter den Noten haben singen müssen, dieweil ich sonderliche Lust zu den alten Stücken getragen, und deren Composition mir wohlgefallen lassen ꝛc."

Wir sehen aus dem Inhalte dieser Zueignung, daß die Absicht des Verfassers allerdings von Anbeginn nicht dahin ging, für den Kirchengesang unmittelbar zu wirken, sondern zunächst nur dahin, den gesangeskundigen unter seinen Schülern, die sich gern an den Singweisen alter Lieder ergötzten, statt der, entweder an sich anstößigen, oder doch einer strengeren Sinnesart widerstrebenden Worte derselben, andere, belehrende, trostreiche, christlichen Anforderungen gemäßere, zu setzen; die Form der bisherigen Ergötzung beizubehalten, ihr indeß einen reineren Inhalt zu geben. Dadurch sollte der Gesang aufhören ein seelenverderblicher zu seyn, er sollte, nach der angeführten Vorschrift des Psalmisten, ein weislicher und klüglicher werden. In ähnlichem Sinne verfuhr der Verfasser unseres zweiten Liederbuches, Herrmann Vespasius, Prediger zu Stade. Der Titel seiner, in niederdeutscher Sprache abgefaßten, ebenfalls im Jahre 1571 (bei Paul Knoblauch zu Lübeck) erschienenen Sammlung lautet: „Nye Christlike Gesenge unde Lede, up allerley ardt Melodien der besten olden düdeschen Leder. Allen framen Christen tho nütte, Nu erstlik gemaket, unde in den Druck gegeven." Die Zuschrift ist vom ersten Tage des erwähnten Jahres 1571 an Harder Vaken, Bürger zu Flensburg, gerichtet, und der Verfasser spricht in seiner treu-

herzigen Mundart, dem Sinne, wenn auch nicht den Worten nach, folgendergestalt gegen diesen seinen Gönner sich aus: Diese Lieder, die Euch hier vor Augen sind, habe ich zumeist an Feiertagen, nach gehaltener Predigt zu meiner Erholung gemacht, um durch diese nützliche Arbeit die unnützen Gedanken zu hindern. Dabei war es Anfangs nicht meine Meinung, sie im Drucke herauszugeben, sonst würde ich größeren Fleiß darauf verwendet haben. Daß es aber nun dennoch geschehen ist, geht folgendermaaßen zu. Als ich dieser Lieder ein gutes Theil zusammengebracht, und in ein Büchlein verzeichnet hatte, auch mit meiner lieben Hausfrauen und meinen Kindern unterweilen mich daran erlustigt, haben einige gottseelige Personen unter meinen Freunden davon erfahren, das Büchlein von mir begehrt, und einen Theil davon sich abgeschrieben. Daneben hielten denn auch etliche unter ihnen bei mir an, diese Arbeit, die ohne Zweifel vielen frommen Christen lieb seyn werde, durch den Druck öffentlich zu machen. Denn es werde daraus der Nutzen erfolgen, daß gottseelige Hausväter und Hausmütter mit ihren lieben Kindern und ihrem Gesinde dieselbe gebrauchen, sich während der Arbeit und nach gethanem Tageswerke daran erquicken, das Herz zu gottseeligen Gedanken erwecken, und damit die schändlichen Buhlenlieder verlassen würden. Insonderheit aber werde man diese Lieder nun zu den alten schönen Melodeyen singen, welche zuvor zu leichtfertigen Liedern seyen gemißbraucht werden. Dieses hat mich bewogen, solches Büchlein dem ehrsamen Paul Knobloch (Pawel Knufflock), Buchbinder in Lübeck, zu senden, mit der Anfrage: ob er neben andern seinen Liederbüchern, die er herausgegeben, auch dieses wolle durch den Druck ausgehen lassen. Wo ich denn zur Antwort erhielt, daß es ihm ganz wohlgefalle, jenes Büchlein, jedoch für sich abgesondert, zu drucken: denn schon der ehrwürdige seelige Herr Doktor Martinus Luther habe darauf gedrungen, daß ein jeder, der etwas machen wolle, das seinige für sich allein lasse. Deshalb ist dieses Büchlein also verfertigt und durch den Druck ausgegangen. —

Weshalb ich aber Euch, günstiger und geliebter Harder, dasselbe zugeschrieben und übersendet, ohne jedoch Eurer sonderliche Kundschaft zu haben, will ich Eurer freundlichen Meinung nicht bergen. Als ich nämlich gedachte mit diesen Liedern einen Freund zu verehren, der ein Wohlgefallen an dergleichen hat, und der Tonkunst geneigt ist, hat mir der zuvor gerühmte Paul Knobloch, Euer besonders guter Freund, von Euch vermeldet, daß Ihr ein sonderlich Behagen an geistlichen Gedichten habt, und Euer Gesinde auch mit ganzem Fleiße zu deren Gebrauche anreizet und vermahnet: daneben wurde mir berichtet, daß Ihr ein löblich und christlich Gerüchte habt bei jedermänniglich der Unseren, Eurer Gottseeligkeit halber, Eurer Dankbarkeit gegen Eure lieben Eltern und Verwandten, und daß Ihr auch sonst einem Jeden liebes erzeiget und beweiset. Zudem bin ich ein Diener göttlichen Wortes in Eurem Vaterlande, und möchte nicht allein unseren Bürgern, sondern auch Euren lieben Kindern Ehre und Gutes erweisen. Deshalb bitte ich Euch ganz freundlich, dieses mein Büchlein zu einem Geschenke und einer Neujahrsgabe gütig von mir anzunehmen, und es Euch wohlgefallen zu lassen. —

Die Verfasser beider Sammlungen hatten, wie ihre im Auszuge mitgetheilten Zuschriften an Freunde und Gönner zeigen, mit denselben einen gleichen Zweck. Beide fanden die Veranlassung dazu in ihrem Berufe, ihrem christlichen Sinne. Der eine, als er sie dichtete, Vorsteher einer gelehrten Erziehungsanstalt, gedachte seinen Schülern eine edlere, heilsamere Ergötzung zu gewähren als bisher, wenn sie an der Kunst sich erfreuen wollten, die auch er vorzüglich liebte, und an solchen Erzeugnissen derselben, die ihm vor allen zusagten. Der andere fühlte als Hausvater, als Seelsorger, sich dazu gedrungen. In dem Kreise der Seinigen sollten die frohen, erheiternden Töne nicht verstummen, allein sie sollten zu keinen Worten erklingen, die dem Hauswesen eines Geistlichen misziemten. Die unnützen Gedanken, die ihm selber kommen

möchten, wenn er etwa in der Einsamkeit bei jenen alten Melodeyen auch ihrer Lieder sich erinnerte, sollten vor der Mühe verschwinden, die er sich gebe, dieselben umzugestalten, er wollte sich gewöhnen, dieser neuen Gestalt nunmehr bei jenen Singweisen allezeit allein zu gedenken. Gern ergriff er die Gelegenheit, mit seinen Umdichtungen über den Kreis der Familie hinaus, in den größeren seiner Gemeine einzutreten, ja durch den Druck ihre Wirksamkeit bis auf den ganzen Umfang seines Vaterlandes auszudehnen, unbekümmert darum, was nun wohl „die Klüglinge und Meister Selbstweise dazu sagen würden, da Tadeln und Meistern viel Besseren als er, widerfahren sey, da Propheten und gottseelige Männer, ja der Erlöser und Heiland, von sich hätten sagen lassen müssen, was ein jeder gewollt habe; und endlich selbst die höchste Majestät, der allmächtige, einige Gott, wiewohl er alles sehr recht und gut gemacht, doch es nicht habe so einrichten können, wie die Tadler es haben wollten.“

Auf gleiche Weise war ein jeder von ihnen in seinem Kreise thätig, und obgleich der eine kaum von dem andern gewußt haben mag, gehen doch beide fast übereinstimmend zu Werke. Dazu eben ist Forsters Liedersammlung uns behülflich, dieses deutlich zu erkennen; denn wir besitzen in ihr zusammen sechs und dreißig alte weltliche Lieder, welche Knaust und Vespasius umgedichtet haben unter Beibehaltung ihrer Singweisen, die von allen in jenem Buche aufbewahrten gewiß die beliebtesten und am meisten verbreiteten gewesen sind. Bei Knaust finden wir auf sechsundzwanzig, bei Vespasius auf siebzehn dergleichen Melodieen hingewiesen; sieben davon aber sind beiden gemeinschaftlich, wodurch die angegebene Zahl sich ergiebt. Vespasius bemerkt bei den ersten sechsundvierzig Liedern seines Büchleins ausdrücklich, er habe die alten Gesänge, auf die er zurückweise, geistlich verändert, doch also, daß sie nicht allein ihre gewöhnlichen Melodieen, sondern auch meistentheils ihre Worte behalten hätten; und das hat er in der That auf unerwartete Weise geleistet. So wird ihm des alten Kriegshelden Frundsberg Klage über die Wandelbarkeit der Hofgunst zu dem Liede eines bußfertigen Werkheiligen, oder Mönches:

Myn flyth vnd möy heb ick nicht gspart
Gelevet hardt im goden schyn
Der werke myn, daruth allein
Ick loen vörwacht
Des Gelovens kraft gantz nicht betracht.

Das Liebeslied:

Nach Lust hatt ich mir auserwählt
Dich Frau, meins Hertzens ein Tröſterin,

wird umgewandelt in einen Gesang zum Preise der biblischen heiligen Schrift:

Nach Lust hab ick my utherwält
Dy, mynes Harten ein Tröſterin

und jenes andere

Ich weiß ein fein's brauns Mägdelein
Hat mir mein Herz besessen,

wird zu einer Rede Gottes des Vaters von Maria der heiligen Jungfrau:

Ick weedt ein dögtsam Meydelyn
Heft my myn Harte beseten
Mariam dath Junckfruwelyn
Ick vil erer nicht vörgethen.

Ja es fehlt an Spottliedern nicht in protestantischem Sinne; der ehrbare Prediger zu Stade hat nicht Anstand genommen, auch ein gemeines Liedchen seiner Zeit

Der Kukuk hat sich todt gefallen,

geistlich zu machen: „von dem tödlichen Falle des allerheiligsten Vaters, des römischen Papstes"

De Pavest heft sick tho dode gevallen
Von synen hogen stole,
Vnde moth nu mit dem düvel wallen
Wol in dem vürygen pole rc.

Andere Lieder seines Büchleins sind biblische, von ihm in Verse gebrachte Historien, evangelische Lobgesänge, auch geistliche Lieder Anderer, die er nur in sein treuherziges Niederdeutsch gebracht hat. Für diese hat er, den Strophen zufolge, alte weltliche Singweisen gewählt, ohne daß deren Lieder, den Worten oder Inhalte nach, in Beziehung stehen zu jenen. So verweis't er bei dem Lobgesange der Maria auf die Weise des Liedes: Herzlich thut mich erfreun, bei dem Lobliede des Zacharias auf: Vor Zeiten war ich lieb und werth, bei einem Gespräche Christi und des Sünders auf eine französische Melodie:

C'est a grand tort qu'on dit, que le penser
N'est que langueur d'une chos' incertaine etc.

Endlich hat er auch ein gewöhnliches Sprüchwort seiner Zeit als Grundlage eines geistlichen Liedes genommen, es in ein Lied verfaßt, wie er sich ausdrückt:

Hefftu Geldt, so kum hervör,
Hefftu nicht, blyf hinder der dör.

Fast näher noch hält sich Knaust an die ursprüngliche Gestalt der von ihm umgedichteten alten Lieder: oft ist es nur ein einziges Wort in jeder Strophe, das ihm genügt, ihren Sinn zu verändern. Das von Heinrich Isaac gesetzte Lied:

Insbruck ich muß dich lassen*)

wird ihm zu dem Abschiedsgesange eines Sterbenden:

O Welt ich muß dich lassen,

des Liebenden Trauer über Krankheit seiner Geliebten

Ich klag' den Tag und alle Stund'

wandelt er um in eine Klage über das durch die Sünde verwundete Herz; in andern Liedern ist statt des Klaffers, — des verleumderischen Feindes und Störers der Liebesfreude — gemeinhin nur der Satan gesetzt: wie, wenn das Lied

Der Hund mir vor dem Licht umbgaht,

worin der Liebende die hinterlistige Tücke eines solchen Neiders beklagt, christlich verändert wird „auf den hellischen Hund, der wie ein brüllender Löwe uns allen nachstellet, suchende, welchen er möge verschlinden." Der Jäger, der vor dem Holze jagt, und „drei Fräulein, fein und stoltz" findet, trifft bei unserem Dichter die drei geistlichen Tugenden, Liebe, Glauben und Hoffnung; und wo der Liebende des alten Gedichts den Namen der Geliebten nicht zu nennen wagt, sondern sich begnügt, auszurufen

*) S. die Beispiele 100 und 100a, an denen zugleich das Verhältniß der Melodie des ursprünglichen Liedes zu der von dessen Umdichtung zu erkennen ist.

Mein einigs A, ich dein beleib,

ruft das neue mit Zuversicht aus:

Gotts einiger Sohn, ich stets dein bleib.

Vespasius hat auch mehrere Lieder auf bekannte Kirchenweisen (die Melodieen der gebräuchlichsten Psalmen wie er sich ausdrückt) neu gedichtet, so wie Katechismusgesänge und Lieder über die vornehmsten Hauptstücke des christlichen Glaubens ihnen angepaßt, auch, wie schon bemerkt, Lieder anderer frommer Christen in sein Büchlein aufgenommen, „wenn sie meistentheils in anderen Gesangbüchern nicht standen, und doch voll guter Gedanken waren,“ wobei er sich nur begnügt hat, sie in das Niederdeutsche zu übertragen. Auch Knaust hat fremde geistliche Lieder aufgenommen, er aber hat sie auch übersehen, und nach seinem Sinne gebessert: so Hans Sachs bekanntes Trostlied:

Warum betrübst du dich mein Herz.

Nun ist es wohl jene Mischung gewesen des schon in der Kirche Eingebürgerten, und dessen, was Anfangs nur die Bestimmung hatte, das Ergötzen an dem ursprünglich Weltlichen durch eine, oft nur leichte Umwandlung vor dem christlichen Gewissen zu rechtfertigen, die endlich ohne Unterschied einem großen Theile des Inhaltes beider Sammlungen die Thore der Kirche geöfnet hat. Denn daß dieses um den Beginn des 17ten Jahrhunderts erfolgt gewesen sei, ist nicht zu bezweifeln. Michael Prätorius Sammlung eigener, hin und wieder auch fremder, geistlicher Tonsätze, welche in den Jahren 1605 bis 1610 unter dem Namen der Sionischen Musen in neun Theilen erschien, giebt uns dafür sichere Gewähr. In ihrem fünften bis achten Theile, worin geistliche Lieder in ganz einfachem, vierstimmigem Satze vorkommen, theilt sie uns wohl den gesammten Vorrath derjenigen Liedweisen mit, die bis dahin Eingang gefunden hatten in die Kirche; und hier finden wir zweiunddreißig geistliche Lieder, bei deren Melodeyen zum Theil ausdrücklich auf weltlichen Ursprung zurückgewiesen wird, oder von denen wir ihn durch Trillers und Forsters Singebuch kennen. Darunter sind nun viele von Knaust und Vespasius für ihre Umdichtungen in Anspruch genommene. Freilich enthält Prätorius achter Theil die Bemerkung auf dem Titel, daß die darin zusammengestellten Lieder „in Kirchen und Häusern gebräuchlich seien.“ Doch sind die, dem häuslichen Gebrauche dort gewidmeten schon in dem Inhaltsverzeichnisse unter besondere Abschnitte gebracht, und wir treffen hier keine dieser, auf weltliche Melodieen gedichteten Lieder an; auch kennen wir eben die in diesem achten Theile zusammengestellten Lieder solcher Art auch andersher als kirchliche, auch wohl noch jetzt gebräuchliche: z. B. O Welt ich muß dich lassen — Ich hab' mein Sach Gott heimgestellt; wie denn auch auf den Ton „des Meye“ und des Liedes „Maria zart,“ die sich hier finden, schon in früheren kirchlichen Singebüchern verwiesen wird. Die von Knaust und Vespasius angewendeten weltlichen Melodieen haben bei Prätorius zum Theil mit deren Liedern, zum Theil auch mit anderen, nur deren Maaße sich anschließenden, neuen, Platz gefunden. So hat Prätorius (VII. 230. 231.) zu der alten Volksweise

Nach grüner Farb' mein Herz verlangt

einmahl eine, der des Vespasius entsprechende Umdichtung in hochdeutscher Mundart

Nach ewger Freud mein Herz verlangt,

ein anderes Mahl (ebend. 188) ein, ganz neu nach deren Maaße gedichtetes Lied,

Anders hab' ich zu g'warten nicht ꝛc.

das eine strenge Mahnung enthält an den gewissen Tod, und das letzte Gericht, dem Niemand entrinne. So treffen wir bei ihm zu der Melodie des weltlichen Liedes:

Ungnad' begehr ich nicht von ihr

ein geistliches Lied, das sich dem ursprünglichen weder in Worten noch Inhalt anschließt:

Dies ist mein Klag', drum Leid ich trag
Daß ich mein Tag
Hab' zugebracht in Sünden xc.

(VII. 59.) während Vespasius hier sogar eine doppelte Umdichtung versucht hat, in deren einer die Zuversicht des Sünders ausgesprochen wird, daß er nicht unter des Herrn Ungnade werde leben dürfen, noch ihm seine Sünde streng werde zugemessen werden, da Christus deren schon genug gebüßt habe, ehe er, der Reuige, noch dagewesen; in der andern dagegen das Begehren nach Gottes Gnade laut wird, und die Hofnung, daß sie nicht versagt werde, da der Sünder bereit sei, „in Lieb und Leid des Herren süßes Joch zu tragen."

So fand denn im ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung, wie uns die beschriebenen Sammlungen, die besprochenen einzelnen Blätter zeigen, eine nicht geringe Anzahl Singweisen, die von weltlichen Liedern entlehnt waren, in der evangelischen Kirche ihre Heimath; von verschiedenen Seiten her, in mannichfachem Sinne, wuchs der Volksgesang in sie hinein, immer festere Wurzel schlagend. Der Einfluß, den er dadurch gewinnen mußte auf die Bildung der in ihr neu entstehenden geistlichen Singweisen, erklärt sich hieraus von selbst. Manche Volksmelodie erschien, um nach kurzer Frist wieder zu verschwinden, manche wird in ihr fortleben, ohne daß wir deren Ursprung mehr kennen; auch jene verklang kaum ohne eine Einwirkung, wenn wir diese auch nicht mehr aufzuzeigen wissen. Den Umfang des bis gegen den Anbeginn des 17ten Jahrhunderts aus dem Volksgesange in die evangelische Kirche dauernd Eingebürgerten erkennen wir am sichersten durch Prätorius Sammlerfleiß, wie er denn auch für die örtliche Ausbildung und Umgestaltung der kirchlich gewordenen Melodieen uns eine schätzbare Quelle ist. Mit großer Genauigkeit hat er auch geringfügige, örtliche Abweichungen bei den von ihm mitgetheilten Kirchenmelodeyen aufgezeichnet; eine Genauigkeit, die ihm der Geschichtsforscher zu danken hat, der, wie das Fort- und Umbilden der Singweisen, so auch ihre Verunstaltung durch fremde Bestandtheile zu beobachten, dadurch befähigt wird. Kirchenobere freilich finden sich wohl geneigt sie zu tadeln, da sie, auf Gleichförmigkeit des Kirchengesanges dringend, das Ursprüngliche überall zu finden trachten, und in dem Abweichenden nur das Verderbte oder Entstellte, in seiner Aufbewahrung nur eine Quelle von Verwirrung zu finden meinen. Es wird hierüber ein Mehres zu sagen seyn, wenn wir die lebendigen Bestandtheile des Choralgesanges werden kennen gelernt, und seine Ausbildung näher betrachtet haben. Hier sei nur noch erwähnt, daß außer jenen, bei Forster und Triller anzutreffenden, bei Knaust und Vespasius angedeuteten weltlichen Liedweisen, Prätorius manche noch als Quellen seiner Melodieen nennt, die wir in jenen Büchern nicht finden: so die Weise vom Grafen zu Rom (VII. 178.): Venus, du und dein Kind (VIII. 53.); Es giebt auf Erd kein schwerer Leid (ebd. 189.); Der Fastenabend tritt heran (ebd. 239.), von denen nur die letzte einem umgedichteten Liede: „Der jüngste Tag nun tritt heran" bei ihm angehört. Auch die beiden von ihm in den siebenten Theil seiner Sionischen Musen (Nro. 75 und 74) aufgenommenen Lieder:

Du Sündrin willst du mit

und

Der Gnadenbrunn thut fließen

stammen, wie ihre Singweisen, aus weltlichem Gesange. Jenes verändert das alte Lied:

Susanna, willst du mit

in geistlichem Sinne, dieses das in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts schon allgemein bekannte Buhllied:

Die Brünnlein die da fließen
Die soll man trinken,
und wer ein' steten Bulen hat
der soll ihm winken,
ja winken mit den Augen, und treten auf den Fuß,
Es ist ein harter Orden
Der seinen Bulen meiden muß.*)

Geistlich fand ich dieses zuerst 1586, in dem von Zacharias Berwaldt zu Leipzig herausgegebenen Gesangbuche, und dann vierstimmig um 1588, in Joh. Steurleins 27 geistlichen Gesängen. Das Lied lautet nunmehr:

Der Gnadenbrunn thut fließen,
Den soll man trinken;
O Sünder du sollt büßen,
Gott thut dir winken
Mit seinen gütigen Augen und richtet deinen Fuß
Wohl durch das Wort des Glaubens,
Christus allein dir helfen muß.

Die Melodie hat aber ein besonderes Schicksal durch ihre Setzer gehabt. Der älteste unter ihnen ist ohne Zweifel Heinrich Isaac, obgleich seine Bearbeitung erst 1541 erscheint, wahrscheinlich einem früheren Drucke entlehnt; nächst ihm sein Schüler Ludwig Senfl (1534, in den bei Formschneider zu Nürnberg erschienenen 121 Liedern, Nro. 44), endlich Balthasar Artophius, in den 65, von Schöffer und Apiarius zu Straßburg gedruckten Gesängen (Nro. 13). Alle diese Meister haben unsere Melodie durch den Zusammenklang der dagegen gesetzten Stimmen einem mixolydischen Tonsatze angeeignet, während alle ihre Schlußfälle unverkennbar sie als eine dorische bezeichnen. Ja, Heinrich Isaac, bei dem sie in der Grundstimme seines dreistimmigen Satzes erscheint, fügt ihr dort noch einen Anhang bei, um dieses zu erreichen. Es ist klar, wie zweifelhaft durch eine solche Behandlung ihre wahre Tonart wurde, wie sie bei dem Vortrage dieser Sätze gar nicht vernommen werden konnte, abweichende Auffassungen also leicht entstehen mußten. Daher vielleicht auch die veränderte Gestalt, in der sie bei Steurlein erscheint, zwar in der weichen Tonart von G, ihrer ursprünglichen näher stehend, im Einzelnen ihrer Wendungen jedoch mannichfach anders gestaltet**). Das umgedichtete Lied hat Knorr von Rosenroth am Ausgange des 17ten Jahrhunderts, um 1684, abermals umgebildet, und ihm eine neue Singweise gegeben, die indeß, eben so wie die umgeschaffene Melodie des alten weltlichen Liedes, welche nunmehr unbrauchbar geworden war, verschwand,

*) S. Tomus primus variarum cantionum trium vocum etc. Am Schluß: Noribergae apud Joh. Petreium, Anno MDXLI (1541) Nro. 28. Der Tonsatz von Heinrich Isaac.

**) S. die Beispiele 108. 108 a.

und einer vierten Platz machte. In dieser Gestalt, mit dieser Begleitung, ging das mehrfach veränderte Lied in Freilingshausens Gesangbuch über, wo es nun heißt:

Der Gnadenbrunn fließt noch den Jedermann kann trinken,
Mein Geist laß deinen Gott dir doch umsonst nicht winken;
Es lehrt dich ja das Wort das Licht für deinen Fuß,
Daß Christus dir allein von Sünden helfen muß.

Nach Allem, was wir in dem Vorhergehenden über Umdichtungen im Allgemeinen, zumahl über Knausts und Vespasius Liederbücher ausführlich gesagt haben, wird es nicht des näheren Eingehens bedürfen auf ein drittes, den ihrigen bald nachfolgendes Unternehmen ähnlicher Art. Es sind die „Christlichen Reuterlieder gestellet durch Herrn Philipsen den Jüngeren, Freiherrn zu Winnenberg und Beihelsteyn" und zu Straßburg bei Bernhard Jobin 1582 gedruckt; 19 an der Zahl, alle in gleichem Sinne umgestaltet wie in jenen früheren Büchern; dort von einem Gelehrten, einem Geistlichen, hier von einem Edeln und Rittersmann, der von seinen Dichtungen versichert:

Nicht spott mit Gott mein reime ist,
Wollt Gott solchs thet eyn jeder Christ;
Der reVter VVeIs VnD gVt gesang,
haben Vor gott eIn anDern kLang

indem er in den letzten Zeilen dieser Reime zugleich das Jahr der Herausgabe derselben andeutet. Mit dieser feierlichen Verwahrung hat er sich indeß nicht genügen lassen: wie er mit ihr sein Büchlein beginnt, so schließt er es mit „Zeugnissen der Schrift so angezogen mögen werden über vorgehendes Gesang," und diese verbreiten sich über jedes seiner Lieder, zumeist auch alle einzelnen Gesätze derselben. Die Melodieen sind überall beigefügt; die Mehrzahl kennen wir durch Forster, Triller, Prätorius, sie bestätigen, was wir zuvor über deutsche Volksweisen gesagt, ohne uns zu neuen Bemerkungen Anlaß zu geben.

Auch später noch finden wir Entlehnungen weltlicher Liedweisen für geistliche Zwecke; nur borgt man nicht mehr, wie zuvor vom Volksgesange, sondern von den Werken gleichzeitiger, beliebter Tonkünstler, wo wir denn voraussetzen dürfen, daß diese auch Erfinder der durch die geistlichen Dichter zum Schmucke ihrer Lieder erlesenen Melodieen gewesen seyn werden. Die letzte, wahrscheinlich aus dem Volksgesange entlehnte Kirchenweise möchte die des Liedes seyn:

Wie schön leuchtet der Morgenstern rc.

wenn auch freilich nicht urkundliche Gewißheit über deren Ursprung vorhanden ist, sondern derselbe nur aus anderen Thatsachen geschlossen werden kann. Es scheint nämlich, daß man gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts, der Richtung gegenüber, die alles Weltliche in geistlichen Sinn hinüberzuziehen trachtete, es auch wohl empfand, daß, mit so gutem Glauben und rechtem Nutzen dies auch geschehen könne, und geschehen sei, dennoch Selbsttäuschung und Lüge zuweilen dahinter sich verstecken möge, und daß in vielen Fällen, und zumahl bei Umdichtungen, die nicht unmittelbar für die Kirche bestimmt seyen, es weniger die Lust an geistlicher Erquickung gewesen seyn dürfe, durch welche dieselben hervorgegangen, als das sinnliche Gefallen an den dadurch erhaltenen schönen Gesangsweisen. So erschien es denn aufrichtiger und ehrlicher, die Lust an dem Weltlichen offen einzugestehen, wenn man es nur fern halte von aller Befleckung durch Sittenverderbliches. Aus einer solchen Gesinnung und Überzeugung scheint folgendes, wahrscheinlich jener Zeit angehörendes Büchlein hervorgegangen zu seyn, das ohne Druckort und Zeitangabe, nur bezeichnet als

„Gedruckt im gegenwärtigen Jahr" erschien, und die Aufschrift führt: „Tugendhafter Jungfrauen und Junggesellen Zeitvertreib, d. i. neuvermehrtes und von allen fantastischen, groben, unflätigen und ungeschickten Liedern gereinigtes Weltliches Liederbüchlein, bestehend in vielen, meistentheils neuen, zuvor nie in Druck ausgegangenen, lieblichen und anmuthigen Schäferei-, Wald-, Sing-, Tanz- und keuschen Liebesliedern. Alle von bekannten annehmlichen Melodeyen, in ein ordentlich verfaßtes Register zusammengetragen, durch Hilarium Lustig von Freudenthal." In diesem Büchlein finden wir ein Liebeslied, dessen erste Strophe folgendermaaßen lautet:

Wie schön leuchten die Äugelein
Der Schönen und der Zarten mein,
Ich kann ihr nicht vergessen,
Ihr rothes Zuckermündelein
Dazu ihr schneeweiß Händelein
Hat mir mein Herz besessen.
Lieblich, freundlich,
Schön und herrlich,
Groß und ehrlich
In ihr Gnaden
Will ich mich befohlen haben.

Es liegt am Tage, wie nahe der Gedankengang dieser Strophe dem der ersten des geistlichen Liedes von D. Philipp Nicolai stehe:

Wie schön leuchtet der Morgenstern,
Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn
Die süße Wurzel Jesse,

das wir seinem zu Frankfurt am Main 1599 erschienenen „Freudenspiegel des ewigen Lebens" angehängt finden; stimmen doch die sechste bis neunte Zeile dieser Strophe den gleichen der ersten des weltlichen Liedes sogar wörtlich überein. Dennoch werden wir Schamelius nicht schelten dürfen, der in seinem Lieder-Commentar (Leipzig 1737. S. 427) behauptet, daß jenes Lied fast mit jedem Wörtlein aus der heiligen Schrift entnommen sei, noch die Freunde geistlichen Gesanges, welche seine Singweise als eine der salbungsvollsten unseres Choralgesanges preisen. Der geistliche Dichter hat allerdings sein Lied nicht unmittelbar aus der Schrift genommen, sondern ein weltlicher Gesang ist wohl die nächste Veranlassung dazu gewesen; aber die heiligen Bücher waren ihm als Forscher in denselben, als ihrem Verehrer, ohne Unterlaß dabei gegenwärtig, und so ist es ihm gelungen, an sie zu erinnern, auch da, wo er die Worte der ursprünglichen Dichtung nur geradehin entlehnte. Es war aber auch ein glücklicher Fund, der ihm zu einem entschiedenen Siege der geistlichen über die weltliche Richtung verhalf, daß er auf ein Lied ganz eigenthümlichen Maaßes traf. Seine Strophe stellt einen Gegensatz dar des iambischen in ihrem ersten, zu dem trochäischen in ihrem zweiten Absatze, der ihr ungemeine Mannichfaltigkeit gewährt; und wird der zweite Theil ernster durch das mit dem größeren Nachdrucke beginnende Maaß, so beleben ihn wiederum die kürzeren Rhythmen seiner ersten Zeilen, die in der längeren Schlußzeile eine großartige Abrundung erhalten. Ein solcher, ganz für geistlichen Liedergesang geeigneter Bau gab denn auch der Melodie sofort das Gepräge einer für den heiligen Gesang ursprünglich erfundenen, so daß ihre erste Herleitung bald in Vergessenheit gerathen konnte. Man hat sie späterhin oft

für Lieder von gleicher Strophe entlehnt: neue Betonungen dieser Strophe aber, selbst von den besten Tonsetzern herrührend, haben niemals allgemeinere Geltung erlangt. Eine zweite Kirchenweise, auch als eine der trefflichsten des evangelischen Choralgesanges gerühmt, eignete ursprünglich dem weltlichen Liede eines der gerühmtesten Tonsetzer des 16ten und beginnenden 17ten Jahrhunderts. Hans Leo Haßler von Nürnberg gab daselbst (bei Paul Kaufmann) um 1601 eine Sammlung von Liedern heraus, mit der Aufschrift: „Lustgarten neuer teutscher Gesäng' Balletti, Galliarden und Intraden, mit vier, fünf, sechs und acht Stimmen ɩc." In derselben befindet sich ein fünfstimmiger Gesang von fünf Strophen, deren Anfangsbuchstaben den Namen „Maria" bilden, — wohl den der Geliebten, der das Gedicht geweiht ist, — und deren erste folgendergestalt lautet:

Mein G'müth ist mir verwirret
Das macht ein Jungfrau zart,
Bin ganz und gar verirret,
Mein Herz das kränkt sich hart!
Hab Tag und Nacht kein Ruh
Für allzeit große Klag,
Thu seufzen stets und weinen
In Trauer schier verzag.

Nur wenige Jahre später, um 1613, sehen wir die Melodie dieses Liedes, die wir gegenwärtig zumeist nach der Anfangszeile des Paul Gerhardschen Passionsliedes: „O Haupt voll Blut und Wunden" bezeichnen, unter Beibehaltung ihrer fünfstimmigen Bearbeitung, auf ein Sterbelied übertragen, in einer zu Görlitz bei Johann Rhamba erschienenen Sammlung lateinischer und deutscher geistlicher Gesänge*). Statt der ursprünglichen Worte werden nun folgende gesungen:

Herzlich thut mich verlangen**)
Nach einem seel'gen End
Weil ich hie bin umfangen
Mit Trübsal und Elend.
Ich hab' Lust abzuscheiden
Von dieser bösen Welt,
Sehn mich nach ew'gen Freuden
O Jesu, komm nur bald!

Auch hier fand die, Anfangs nur entlehnte weltliche Weise ihre Heimath so vollkommen in der Kirche, daß man lange Zeit ihre Quelle nicht geahnet hat, ja, auch jetzt noch Mancher mit Befremden vernehmen wird, daß nicht ihre Schöpfung, sondern nur ihre Wahl eine Frucht der Kirchenverbesserung gewesen sei. Ging sie aber Anfangs auch ganz unverändert, selbst dem Tonsatze nach, in eine geistliche Liedersammlung über, so hat sie deshalb doch nicht aufgehört, späteren Tonkünstlern eine würdige Aufgabe für harmonische Entfaltung zu seyn, zumahl seit man entdeckt hatte, daß sie, ursprünglich ionisch

*) Harmoniae sacrae, vario carminum latinorum et germanicorum genere, quibus operae scholasticae in gymnasio Gorlicensi inchoantur, clauduntur; variae preces, funerationes solemnes, sacra Gregoriana celebrantur; tertium editae, et accessione commemorabili auctae. Gorlici, typis et sumptibus Joan. Rhambae 1613.

**) S. das Beispiel Nro. 80.

behandelt, eigentlich der phrygischen Tonart zugehöre, also in doppeltem Sinne gleich angemessen gesetzt werden könne. Es wird davon näher zu handeln seyn, wenn wir über die Setzer der Choralweisen im 17ten Jahrhunderte berichten werden.

Spätere Übertragungen weltlicher Melodieen mit ihren Tonsätzen waren nicht immer gleich fruchtbar als die eben erwähnte, weil das Übertragene, ohne dem Choralgesange lebendig zu verschmelzen, eben nur ein Entlehntes blieb. So war es der Fall mit drei, wenn auch an sich angenehmen Madrigalen des Giovan Gastoldi von Caravaggio, aus seinen 1591 und 1595 zu Venedig, später 1596 bei Pietro Phalesio zu Antwerpen erschienenen fünfstimmigen Balletten.*) Die Melodie des ersten derselben, Il bel' umore genannt, finden wir in einem, von Christoph Buchwälder, Collegen der Schule zu Buntzlau, gesammelten, zu Görlitz gedruckten, und dem dortigen Rathe von dem Drucker, Johann Rhambaw, 1611 zugeschriebenen Gesangbuche, einem geistlichen Liede angeeignet. Es lautet ursprünglich:

Viver lieto voglio
Senza alcun cordoglio,
Tu puoi restar amor
A saettarmi il cor,
Spendi i pungenti strali
Ove non pajon frali,
Nulla ti stimo, o poco,
E di te prendo gioco.

Seine Melodie muß aber in unserem Gesangbuche (pag. 668. 669) einem Liede „vom geistlichen, weltlichen und Haußstande" dienen:

Jesu wollst uns weisen
Deine Werk zu preisen,
Ohne dich mögen wirs nicht enden.

Herrlich reichen Seegen
Hast du uns gegeben,
Ach hilf daß wirs erkennen!

Nächst dir du edler Hort
Der höchste Schatz dein Wort;
Nimmt weg all' unsre Schmerzen,
Macht frölich unsre Herzen!

Es schallt, es schallt, es schallt,
Im Land' itzt mit Gewalt!
Schön' Gaben giebt dein Geist
Treu Diener allermeist,

*) Balletti a 5 con li suoi versi per cantare, sonare e ballare, con una mascherata di Cacciatori a 6 & un Concerto di pastori a 8 etc.

Christlich die Leut' zu lehren
Dein Himmelreich zu mehren,
Allein, allein, allein,
Dein soll die Ehre seyn.

Eben dieses Lied, mit dem unveränderten, fünfstimmigen Tonsatze des italienischen Madrigals, ist in den ersten Theil des zu Gotha 1646 (später 1651, 1655, 1657) in drei Theilen erschienenen Cantionale sacrum wieder aufgenommen*); und wenn bei der hier geschehenen Aufzeichnung der bloßen Worte beider Gedichte ihre Strophen einander nicht zu entsprechen scheinen, so erläutert sich dieses dadurch, daß das deutsche Gedicht an die Stelle der in dem italienischen vorkommenden Wiederholungen einzelner Zeilen, und Ausfüllung anderer durch die Sylben „la, la, la etc." deren ganz neue gesetzt, und die Strophe des Dichters — wenn auch nicht des Tonkünstlers — dadurch um Vieles verlängert hat. Eben dieses ist der Fall gewesen bei den anderen beiden, aus der angeführten Sammlung entlehnten Madrigalen. Das eine derselben, in seiner ursprünglichen Gestalt l'inamorato überschrieben, singt fröhlich:

A lieta vita,
Amor c'invita,
Chi gioja brama
Se di cor ama
Donerà il cuore
A un tal Signore.

Auf dessen Melodie hat Joh. Lindemann, Cantor zu Gotha innerhalb der Jahre 1580—1630, das folgende geistliche Lied gedichtet, das mit derselben noch in dem Freilingshausenschen Gesangbuche von 1741 anzutreffen ist:

In dir ist Freude
In allem Leide
O du süßer Jesu Christ!

Durch dich wir haben
Himmlische Gaben
Der du wahrer Heiland bist!

Hilfest von Schanden,
Rettest von Banden,
Wer dir vertrauet
Hat wohl gebauet
Wird ewig bleiben,
Halleluja!

Zu deiner Güte
Steht unser G'müthe,

*) Nro. XXXII. S. 76 ff. Th. I. Cantion. Sacrum etc. Gotha 1646.

An dir wir kleben
Im Tod' und Leben,
Nichts kann uns scheiden,
Halleluja!

Das andere heißt in der Urschrift: Amor vittorioso, und enthält folgenden Aufruf:

Tutti venite armati
O forti miei soldati,
Io son l'invitto Amore
Giusto saettatore,
Non temete punto;
Ma in bella schiera uniti
Me seguitate arditi!

Dessen Melodie hat sich einem Neujahrsliede gegen den Türken bequemen müssen, das in dem ersten Theile des angeführten Gothaischen Cantionals steht (XXXI. pag. 116 u. ff.):

Zu Gott im neuen Jahre
Rufet der Christen Schaare,
Daß er seine Hülf behend
Vom hohen Himmel send!

Der Türke ganz verwogen
Kommet daher gezogen,
Grimmiglich mit großer Macht
Thut uns in seine Acht!

Zerbrich sein Schwert und Bogen,
Damit er unsre Wohnung
Verwüst't und verbrennt,
Dein Christenheit ausrottet,
Verlachet und verspottet;
Unser Herre Zebaoth
Steh' uns bei in aller Noth,
Unser Hort, unser Hort, durch dein Wort!

O Christe wollst ihm wehren,
Sein Land und Leut' verheeren,
Darin er dich schändet,
Wollst unser Bitt' gewähren,
Dich gnädig zu uns kehren.
Für uns streit't der rechte Mann,
Jesus Christus ist sein Nam',
Christian, Christian, tapfer dran!

Erst die Ansicht der Melodieen dieser Lieder und das durch sie zu erkennende Verhältniß des einer jeden angehörigen alten, weltlichen, Liedes zu dem ihr angepaßten neuen, geistlichen, läßt auch einsehen, wie ihre Strophe, und zumahl bei diesem letzten, sich habe entwickeln können; daher wir es bei der oben gegebenen allgemeinen Andeutung bewenden lassen. Erklärlich wird es jedoch seyn, daß theils die Unbehülflichkeit der Strophe unseres Türkenliedes, theils sein an Zeitumstände geknüpfter Inhalt ihm auch nur eine kurze Dauer sichern konnten. Dazu kömmt, daß eine Entlehnung solcher Art, wie sie hier erscheint, — das unmittelbare Hinübernehmen nicht der Singweise allein, sondern auch des Tonsatzes, also eines schon fertigen, ja, dergestalt abgeschlossenen Kunstwerkes, daß die lebendige, in tieferem Sinne entfaltende Kunst des geistlichen Tonsetzers ausgeschlossen bleiben muß, — uns nunmehr an die Grenze der Einwirkung des weltlichen Gesanges auf den geistlichen führt, die auch in der That in dem bisherigen Sinne um die Mitte des 17ten Jahrhunderts aufhört. Wie sie bis dahin sich gestaltet habe, ließen wir bisher nur in allgemeinen Zügen an uns vorübergehen; ein lebendigeres Bild derselben wird uns der Bericht über Sänger und Setzer der Choralweisen des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung gewähren. Von einem unmittelbaren Einflusse des Volksgesanges auf den geistlichen kann jedoch um die Mitte des 17ten Jahrhunderts so wenig mehr die Rede seyn, als davon, daß jener für diesen noch eine Quelle gewesen. Nur zu Madrigalen nahm man hin und wieder noch seine Zuflucht; und so finde denn hier noch die Thatsache ihren Platz, daß Heinrich Albert, Organist zu Königsberg in Preußen (Nro. 7 des IVten Theiles seiner geistlichen Arien), ein von ihm gedichtetes Lied „von der gnadenreichen Menschwerdung unseres Herrn Christi", das zufolge des Königsberger Gesangbuches von 1788*) mehr als hundert Jahre nachher dort noch in Gebrauch war, dem unveränderten Tonsatze eines Madrigals von Antoine Boesset**) angeeignet hat. Das ursprüngliche, das angeeignete Lied, stehe, ein jedes in seiner ersten Strophe, hier zur Vergleichung:

Du plus doux de ses traits Amour blesse mon coeur
Pour l'amour de Sylvie;
Je l'aime sans désir, aussi jamais langueur
Ne vient troubler ma vie,
O bienheureuse flame,
Qui conservez l'amour, et la paix a mon ame!

Unser Heil ist kommen
Vom hohen Himmelsthron,
Gott hat uns angenommen,
In Christo seinem Sohn,
Das kleine Jesulein
Will für uns Menschen leiden;
O der gewünschten Freuden,

*) Kern alter und neuer Lieder ꝛc. Königsberg bei Rogall. 1788. Nro. 35. p. 35.
**) Huitiesme livre d'Airs à quatre et cinq parties, par feu Mr. Boesset etc. Seconde édition. A Paris par Christophe Ballard etc. 1689. Bl. 157.

Nun wird kein Tod noch Pein
Von Gott uns können scheiden!

In dem zweiten Theile der ältesten Ausgabe des Kühnauischen Choralbuches (Nro. 179) steht eine Vereinfachung der Grundmelodie des Boessetschen Tonsatzes, um dieselbe zu einer für kirchlichen Gebrauch geeigneten Singweise zu bilden: sie ist jedoch in die späteren Auflagen dieses geschätzten Werkes nicht wieder übergegangen, weil das Lied in Berlin außer Gebrauch gekommen war. Nothwendig ohne Zweifel war eine solche vereinfachende Umgestaltung, ein gedrängter Auszug der bewegenden, melodischen Hauptgedanken aus dem mehrstimmigen Tongewebe, wenn das Lied von der Gemeine sollte gesungen werden können, da seine Strophe sonst in unserem Choralgesange nicht vorkommt, eine Verweisung auf eine andere Melodie also nicht thunlich war. So wird denn ein ähnlicher Auszug auch frühe schon für Königsberg bestanden haben, wie wir deren von Gastoldi's „Viver lieto voglio“ mit Bezug auf das Lied: „Jesu wollst uns weisen“ in Bronners, und später in Telemanns Choralbuche antreffen. Die Weise des Madrigals „A lieta vita“ konnte, bei ihrer großen Einfachheit, fast ohne Veränderung schon übergehen auf das Lied: „In dir ist Freude;“ nur daß man hier bei Stellen, wo die erste Stimme von der zweiten überstiegen wird, sich an das Gehörte, nicht an das Aufgezeichnete gehalten, also nicht die Melodie der ersten Stimme unverändert angenommen hat. Für die Kunst des geistlichen Setzers jedoch ist keine dieser drei Melodieen von Bedeutung gewesen.

Überschauen wir nun, nachdem alle diese einzelnen Thatsachen, ihrer Zeitfolge nach, an uns vorübergegangen sind, noch einmahl das Gesammtbild, das sie uns gewähren; so finden wir, lange schon vor der Kirchenverbesserung, das Streben allgemein verbreitet, beliebte Volksweisen für längere, mehrstimmige lateinische Kirchengesänge als zufälligen Schmuck und Würze, oder auch als belebende Grundgedanken anzuwenden. Die mit der Kirchenverbesserung hervorgegangene Forderung eines volksthümlichen, den Antheil der gesammten Gemeine verstattenden Kirchengesanges, findet an dieser althergebrachten Sitte einen Anknüpfungspunkt. Eines der ältesten evangelischen Kirchenlieder entlehnt, wahrscheinlich um 1523 schon, seine Melodie von einer gemeinen Volksweise. Von einer zweiten Singweise, die im folgenden 1524sten Jahre zuerst einem anderen geistlichen Liede angeeignet ist, als dem, welchem sie später ausschließend gesellt bleibt, während jenes erste sodann seine eigene erhält, ist nicht minder vorauszusetzen, daß sie aus dem Volksgesange herstamme. Das nächste Jahr zeigt uns in einer Sammlung geistlicher Lieder urkundlich die Verwendung dreier Volksweisen für kirchliche Gesänge. Wir sehen uns durch diese Thatsachen veranlaßt, dem tonkünstlerischen Theile des Volksgesanges näher zu treten. Eine bedeutende Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren Melodieen, eine andere, die uns belgische und französische Singweisen, für das in Reime gebrachte Psalmbuch verwendet, aufbewahrt hat, giebt uns dazu reichliche Gelegenheit. Wir finden, daß der in den deutschen Volksliedern des 16ten Jahrhunderts am häufigsten vorkommende Strophenbau auch der für den geistlichen Gesang am meisten angewendete gewesen, wenn auch ausnahmsweise ein dort seltener, durch den zeitgemäßen, die Gemüther tief anregenden Inhalt des Liedes, das in ihm sich gestaltete, eine überwiegende Beliebtheit erhielt. Während um den Anfang des 16ten Jahrhunderts dem alten, lateinischen Kirchengesange fast alle rhythmische Mannichfaltigkeit mangelt, tritt sie in der Volksweise, auf eigenthümliche Weise ausgebildet, uns entgegen; der gerade, der ungerade Takt als durchgehende Grundform der Melodie; das Nebeneinanderstehen beider Formen; der rhythmische Wechsel, der ohne das Maaß zu ändern, dennoch einen symmetrischen Gegensatz beider Formen erzeugt; alles dieses ist hier in

reicher Abwechslung anzutreffen. Von den melodisch-harmonischen Grundformen des alten Kirchengesanges aber, den Tonarten, in ihrer wesentlich fünffachen Gestaltung, entfernt sich die deutsche, wie belgische Volksweise; sie strebt nur, die harte und weiche Tonart in ihrem Gegensatze festzuhalten, ohne die eine oder andere, wie dort geschahe, in wesentlich gesonderter Eigenthümlichkeit feiner auszuprägen, und alle diese Ausgestaltungen durch innere Beziehungen mit einander zu verbinden. Das nur erscheint als volksthümlicher Unterschied zwischen der deutschen und belgischen Weise, daß jene vorzugsweise die harte, diese dagegen die weiche Tonart wählt. So stellt die reichere, rhythmische Gestaltung bei größerer melodisch-harmonischer Beschränkung, sich uns dar als bezeichnendes Merkmahl für die Volksweise, wie das umgekehrte Verhältniß die Eigenthümlichkeit des alten Kirchengesanges bezeichnet; und wenn wir beide Arten des Gesanges erkannten als Quellen, als wesentlich wirksame Vorbilder für unseren evangelischen Choral, so dürfen wir hienach bereits schließen auf sein Verhältniß zu beiden, werden wir es auch mit Sicherheit erst dann zu fassen vermögen, wenn wir Erfinder und geistreiche Setzer neuer geistlicher Singweisen in dem ersten Jahrhundert der Kirchenverbesserung, und ihre Schöpfungen werden kennen gelernt haben. Aber jetzt schon sehen wir die Volksweise auf mannichfache Art, aus den verschiedensten Rücksichten, herangezogen für die Bildung des neuen geistlichen Gesanges. War es Anfangs das Bedürfniß volksmäßiger Töne für das Lied, mit dem die gesammte Gemeine in unmittelbarer Theilnahme eintreten sollte in die Kirche, ein Gefallen an dem Anmuthigsten, das der unbewußte Kunsttrieb hervorgebracht, und der Wunsch es durch den edelsten Gebrauch zu heiligen, was die Wahl der Volksweisen für den Kirchengesang veranlaßte; so wurde sie bald auch dadurch herbeigeführt, daß neuerfundene Melodieen nicht Wurzel faßten, den gewünschten Ton nicht trafen, und man diesen in bereits volksmäßigen Weisen besser angeschlagen meinte; bald mit Recht, bald irrthümlich, wie die Folge zumeist lehrte, wenn der rechte Erfinder die Stimmen Aller für sich vereinigte. Auch fanden wir Freunde des Kirchengesanges unter den Geistlichen, von den Häuptern der neuen kirchlichen Bewegung als Irrgläubige verrufen, die, wenn sie auch diese nicht mit gleichem Vorwurfe zu belasten wagten, sie doch scheuten und vermieden als vermeintliche Störer einer freien, lebendigen Glaubensentwicklung, und so für ihren gottesdienstlichen Gesang lieber die Volksweise in Anspruch nahmen, selbst nicht ohne einige Beziehung auf den Inhalt ihres Liedes, als die Melodeyen des lutherischen Kirchengesanges, dessen Lieder sie nicht ohne erhebliche Umgestaltungen aufnehmen mochten; ein innerer und äußerer Antrieb zu gleicher Zeit für die Wahl gemeiner Melodieen. Nun, im Fortgange der Zeit, jemehr eine strenge, von dem Weltlichen abgewendete Sinnesweise sich ausbildete, wollte man diesem, als seelenverderblich, überall unter christlich Gesinnten nicht mehr Eingang gestatten; die Lieder, die nur Sinnenlust athmeten, sei es in welcher Art es wolle, sollten nicht mehr geduldet, es sollte mit aller Kraft dahin gearbeitet werden, daß sie in Abgang kommen möchten. Mit den unschuldigen Tönen, die sie begleitet, wollte man es freilich so strenge nicht nehmen; diese dürften, als erlaubte Ergötzung, als Erfrischung für Arbeitmüde, bleiben, sofern sie nur würdigen und heilsamen Worten gesellt würden. Um der Schwachen willen könnten ja diese allenfalls an die früheren der ursprünglichen Lieder, mehr oder minder, erinnern, um diese nur so sicherer völlig auszutreiben, wenn man des Unterschiedes erst recht inne geworden sei zwischen der fleischlichen Gesinnung in jenen, der geistlichen in diesen, der verderblichen Früchte der einen, der beseeligenden der andern. So nehmen die Umdichtungen überhand, und mit ihnen der Andrang einer Menge gemeiner Melodieen, obgleich man bei dem Anwachsen des Vorrathes neuerfundener, ursprünglich geistlicher Weisen ihrer nicht eben bedarf. Dadurch werden nun auch die Umdichtungen wieder seltener; die Freunde des geistlichen

Liedergesanges wenden sich lieber dem Ursprünglichen zu, die Lust an den alten weltlichen Liedern ist nach und nach abgewelkt, ihre Singweisen verklingen vor den immer reicher hervordringenden geistlichen Melodieen. So glaubt man denn der Erhaltung dessen nicht mehr zu bedürfen, was einem tiefer ansprechenden Neuen hat weichen müssen, wie man der Beseitigung dessen nicht mehr bedarf, was die Zeit und die veränderte Gesinnung ohnehin beseitigt hat. Was man dem Volksgesange mit Erfolg, zu wahrer Bereicherung des Kirchengesanges, bisher abgewonnen hat, stellt man zusammen mit dem, was auf dem Gebiete dieses letzten ursprünglich gewachsen ist, zuweilen mit Erinnerung an seinen Ursprung: nur selten noch borgt man auf dem weltlichen Gebiete, und dann zumeist nur, was die Gegenwart dort mit besonders glücklich angeschlagenem, in den Gemüthern Aller anklingendem Tone geschaffen hat, und nimmt es, mehr oder minder fruchtbar, für die Kirche in Anspruch. Der geistliche Liedergesang ist selbständig geworden, und auch aus inneren Gründen beginnt, bald nach dem ersten Jahrhunderte der Kirchenverbesserung für ihn eine neue Periode.

So können wir denn hier unsern, der Darstellung von dem Einflusse des Volksgesanges auf den Choral gewidmeten Abschnitt beschließen. Einzelnes, was in ihm bloße, unbewährte Behauptung scheinen möchte, wird sich da begründen, wo Sänger und Setzer des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung uns näher treten werden.

III. Ältere, in den evangelischen Kirchengesang aufgenommene Melodieen deutscher, geistlicher Lieder.

Daß der evangelische Kirchengesang, eben als Gesang, an Vorzeit und Gegenwart angeknüpft habe, an kirchliche wie volksmäßige Singweisen, an das Älteste, aus der Vorzeit Herübertönende, wie an das Frischeste, neben ihm auf dem Gebiete der Tonkunst neu Hervortauchende, haben wir in den letzten beiden Abschnitten zu zeigen gesucht. Allein er nahm nicht ein neues, vor ihm noch nicht angebautes Gebiet in Besitz; denn vor der Kirchenverbesserung schon gab es deutschen geistlichen Gesang, wie wir nach den neuesten Forschungen nicht länger bezweifeln dürfen. Wie dieser allgemach sich gebildet habe, was an deutschen geistlichen Liedern und zumahl Singweisen bis zu den Anfängen der Kirchenverbesserung und des auf sie gegründeten Gemeinegesanges, aus ihm hervorgegangen sei, haben wir indeß hier nicht zu beschreiben. Nur das bedarf einer Erwähnung, oder, nach seiner größeren Wichtigkeit, auch einer näheren Betrachtung, was sich von jenen älteren Singweisen, vorübergehend oder dauernd, einbürgerte in die evangelische Kirche, und auf das in ihr sich neu Gestaltende größeren oder minderen Einfluß gewann.

Die vorübergehende, die dauernde Einbürgerung giebt uns hienach einen Grund der Eintheilung unseres Stoffes, und einen Faden für unsere Darstellung. An den Gegenständen derselben, den älteren kirchlichen Singweisen, bei denen die eine oder andere Art des heimisch Werdens unter den Evangelischen statt fand, werden wir sowohl Tonart als rhythmischen Bau näher zu prüfen, und darin zu erforschen haben, ob auch sie der zwiefachen Einwirkung des altkirchlichen und des Volksgesanges unterlagen. Wir beginnen mit Betrachtung der nur für eine Zeit lang ergriffenen Erzeugnisse jenes älteren deutschen Kirchengesanges.

Der älteste Gesang dieser Art, der aber auch kurze Zeit nur eine örtliche Geltung gewann, und

später aus der evangelischen Kirche ganz verschwand, ist jenes Frühlings- und Osterlied des um 1382 verstorbenen Pfarrers zu Steinkirch am Queiß, Conrads von Queinfurth:

Du Lenze gut, des Jahres theur'ste Quarte,

oder, wie seine erste Strophe in Valentin Trillers Umdichtung beginnt:

Der Lenz ist uns des Jares erste quartir,
Er ist auch mancher Lusten voll rc.

Die, jenem Liede ohne Zweifel gleichzeitige, also dem 14ten Jahrhunderte angehörige Melodie finden wir am frühesten in Trillers, eines Schlesiers, geistlichem Singebuche (1555); ein halbes Jahrhundert später ist es wiederum ein Schlesier, Samuel Bresler, Rektor der Schule zum heiligen Geist und an S. Bernhardin zu Breslau, der sie uns mit ihrem Liede (1618) in seiner Kirchen- und Haus-Musica in vierstimmigem Satze giebt und sie vielleicht aus Triller geschöpft haben mag. Endlich, nach ein und dreißig Jahren, erscheint sie, dem Wesentlichen nach übereinstimmend, in Gregor Corners geistlicher Nachtigall (Wien 1649), also in einem katholischen Liederbuche, von dem nicht vorauszusetzen ist, daß es aus jenen früheren schöpfte; sie ist also gewiß unverfälscht auf uns gekommen. Sie bewegt sich in dem Umfange der ursprünglichen phrygischen Tonart, unter den sie nur um eine große Terz hinabschreitet, und damit schon melodisch einen Anklang des Jonischen gewährt. Nach Trillers Aufzeichnung stellt sie keine rhythmische Mannichfaltigkeit dar, sie schließt sich nur genau dem Maaße ihres Liedes an. Triller hat sie nach seiner Weise dreistimmig ausgesetzt, für zwei Tenore und einen Baß, und sie zwischen der höchsten und tiefsten Stimme in die Mitte gelegt; von ihrem mittleren und ihrem letzten Schlußfall, welche beide durch die kleine Obersecunde des Grundtones wieder zurückschreiten in diesen, hat er den ersten in seinem Tonsatze äolisch, und erst den zweiten phrygisch gefaßt. Betrachten wir den rhythmischen Bau des Liedes, so sehen wir je zwei und zwei siebenzeilige Strophen auf einander folgen, jede in zwei Gesätze getheilt, zu vier und zu drei Zeilen, in deren ersten eine eilf- und eine achtsylbige iambische Zeile zweimahl mit einander wechseln, in dem zweiten eine achtsylbige Zeile auf zwei neunsylbige folgt. Dieser Doppelstrophe schließt, als Ab- und Schlußsatz, eine dreizeilige Strophe achtsylbiger Zeilen sich an. Die auf solche Weise gegliederte größere Strophe, die jene drei beschriebenen kleineren in sich begreift, und von der wir in dem vorangehenden Abschnitte ein Beispiel gaben, ist hienach eine siebzehnzeilige, die wenn auch an sich nicht ohne Anmuth, für einen volksmäßigen geistlichen Gesang doch zu künstlich, und nicht vollkommen faßlich erscheint. Daher ist es zu bezweifeln, daß unsere Singweise schon lange vor Triller im Munde des Volkes gewesen, wie dieser sie denn auch nicht, was er sonst wohl zu thun pflegt, eine alte gewöhnliche nennt; unter den Gesangeskundigen mag sie freilich geraume Zeit früher schon fortgelebt haben. Allein in dem evangelischen Kirchengesange hat sie wohl kaum anders als in Schlesien, und auch da nur örtlich, eine Heimath gefunden; das zuvor genannte Buch von Samuel Bresler ist meines Wissens das einzige, in welchem sie nach Triller wieder erscheint. Ihr späteres Vorkommen in einem, nicht unwichtigen, katholischen Gesangbuche, mit einer, ihr ursprüngliches Lied durch sprachliche Umgestaltung dem Verständnisse näher bringen Überarbeitung ist für unseren Zweck nicht von Bedeutung. Selbst Prätorius, so fleißig er Trillers Singebuch ausbeutete, das er auch an den betreffenden Orten als seine Quelle nennt, hat verschmäht sie aufzunehmen. Sei es nun der Anstoß, den streng lutherisch Gesinnte an Trillers, des Schwenkfelders, Umdichtung nehmen konnten, der ihn dazu veranlaßte, und Unkenntniß der ursprünglichen Gestalt des Liedes; sei es die in der That große Ungeschicktheit der ersten Strophe jener Umgestaltung, oder auch die Schwierigkeit einer neuen Dich-

tung nach dem vorgegebenen, nicht gangbaren Maaße; genug, bald nach den ersten Jahren des zweiten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung ist unsere Melodie in dem evangelischen geistlichen Gesange nicht mehr zu finden, und wir wissen nicht zu sagen, ob sie in dem katholischen nach Corner eine Stelle wieder eingenommen hat.

Die übrigen Singweisen, von denen wir noch zu berichten haben, sind sämmtlich solche, deren Lieder ursprünglich dem Preise der heiligen Jungfrau dienten, und entweder in Umdichtungen Eingang fanden in den Kirchengesang der Protestanten, oder gänzlich beseitigt, ihm nur ihre Melodieen hergaben. Zu diesen letzten gehört das Lied:

Die Gschrift, die giebt uns Weis' und Lehr*).

Über sein Alter, das von Verschiedenen abweichend angegeben wird — zwischen 1420 und 1500 — wissen wir nur mit Bestimmtheit, daß es jedenfalls über die Reformation hinausreichte. Es begann (nach Riederer) folgendermaaßen:

Die gschrift die gibt uns weis und ler,
Wie das Mariapsalter wer,
Davon wil ich euch singen.
Göttliche Weisheit ruf ich an,
Maria wöll uns beigestan,
so mag uns nit mislingen.
Maria hat ir ausgewelt
die iren psalter beten
hats in ir brüderschaft gezelt,
Gegn got wil sies vertreten,
es seien frauen oder man,
wer sie damit tut rufen an
dem wil sie treulich beigestan.

In Gregorius Corners geistlicher Nachtigall (p. 335) wird es mitgetheilt unter der Aufschrift: Sixt Buchsbaums altes Maister-Gsang von Unser lieben Frauen Rosenkrantz in etwas gebessert. Hier wird zunächst des Psalters gedacht, wie David ihn geschrieben, Gott zu Lob und Ehr, in hundert und funfzig Psalmen: wie er schöne Lehren, mannichfaltige Geheimnisse in sich begreife, daher ihn denn auch die Geistlichen in der Kirche und dem Chore fort und fort beteten, Gott zum Wohlgefallen. Nun habe aber auch der heilige Dominicus einen Psalter erfunden, bestehend aus hundert und funfzig Rosen, von Gabriel in drei Kränzen für Maria geflochten, und ihr vom Himmel gebracht. Der erste dieser Kränze sei der weiße, freudenreiche: der andere, der rothe, schmerzliche: der dritte, der goldfarbene, glorwürdige. Aus fünf Freuden Maria's bestehe der erste: aus der Verkündigung und Heimsuchung, aus der Geburt, der Darstellung, der Findung Christi im Tempel; aus fünf Schmerzen der andere: dem blutigen Schweiße, der Geisselung, der Dornenkrone, der Kreuztragung, der Kreuzigung; aus fünf Glorien endlich der letzte: der Auferstehung, Himmelfahrt, der Ausgießung des heiligen Geistes, der Aufnahme Maria's in den Himmel, der Ankunft zum Gericht; jede einzelne dieser Wonnen, dieser Betrübnisse, dieser Ehren begreife fünf Vater-

*) Vergl. Hofmann. Bl. 177. 178; auch Anm. 185.

unser in sich und eben so viel Engelgrüße, wie dieses denn in zwei und zwanzig dreizehnzeiligen Gesätzen weiter ausgesponnen wird. Es leuchtet ein, daß an diese Vorstellungen, die ohne Zweifel auch in dem ursprünglichen, nur in etwas von dem späteren Herausgeber gebesserten Liede obwalteten, umdichtend, anzuknüpfen, den Evangelischen bei ihrer Geistesrichtung unmöglich fiel. Dennoch mochte, bei der um den Anfang des 16ten Jahrhunderts so weit verbreiteten Verehrung der heiligen Jungfrau, über die, — wie Gleichzeitige, bald ernst, bald bitter und spöttisch klagen, — man des Heilandes fast ganz vergessen hatte, dieser Marienpsalter so vielen Eingang gefunden haben, daß man, örtlich wenigstens, für nothwendig hielt, seiner Singweise ein neues geistliches Lied unterzulegen, um die an dieselbe Gewöhnten dadurch von dem Inhalte des ursprünglichen Gesanges abzukehren. Denn, obgleich aus dem Meistergesange stammend, hatte die Melodie — eben vielleicht, weil dem Marienpsalter angehörend — einige Beliebtheit gewonnen. In einem alten Drucke dieses Psalters (Augspurg durch Mattheum Franken) soll derselbe in „Hertzog Ernsts weyß" gesungen werden; in einem andern vom Jahre 1520 wird auf „Herzog Ernsten Thon" verwiesen bei einem geschichtlichen Volksliede: „von der Vertreibung der Jüden zu Rotenburg an der Thawber, und von jrer Synagog*)." Wir finden auch wohl „die Flammweis, in der man Herzog Ernsten singt," genannt, also eine aus dem Meistergesange stammende Melodie: auf diese verweis't ein fliegendes Blatt des 16ten Jahrhunderts, das ein Lied von gleicher Strophe enthält. Zweifelhaft könnte es hienach scheinen, ob die Melodie des Marienpsalters weltlichen, ob geistlichen Ursprungs sei? Doch möchte das letzte glaublicher, ihr anfänglicher Name eben der hier zuletzt genannte der „Flammweis" seyn, die Beziehung auf Herzog Ernst aber eine spätere, abgeleitete. Genug, wahrscheinlich um der, mindestens in Schlesien wohl, obwaltenden Gunst dieser Singweise in soweit zu wehren, daß sie nicht von der evangelischen Geistesrichtung ab zu der Marienverehrung zurückführe, fand Valentin Triller sich bewogen, ihr ein neues Lied unterzulegen, vom reichen Manne und armen Lazarus; eine Aufforderung auf das Wort Gottes allein zu hören, und der Gnadenzeit wahrzunehmen, ehe es zu spät sei. Mit diesem Liede — das später mancherlei Umarbeitungen, theils mit Abkürzung seines ursprünglichen Maaßes, theils unter Wahl eines ganz neuen, erfuhr — ist nun die alte Singweise übergegangen bis zu Prätorius, der sie geständlich aus Trillers Singebuche schöpfte; sie war also um das erste Viertheil des 17ten Jahrhunderts noch im Gebrauche. Seitdem aber ist sie, weil ihr ursprüngliches Lied verschollen seyn mochte, und ihre Unbehülflichkeit nun erst zur Anschauung kam, aus dem Kirchengesange verschwunden. Allein ihr späteres Lied, wie schon gesagt worden, hat sich erhalten: in Barthol. Gesius vier- und fünfstimmig gesetzten geistlichen deutschen Liedern (Frankfurt a. O. 1601. Bl. CVIII) erscheint es abgekürzt, jedoch mit übereinstimmendem Anfange fast aller seiner Strophen, siebenzeilig, und mit einer Melodie, die noch Anklänge mindestens an die ursprüngliche zeigt; späterhin bei demselben Tonsetzer (Ander neu Opus geistlicher deutscher Lieder xc. 1605. Bl. XCVIII) noch mehr zusammengedrängt in eine vierzeilige Strophe, und mit einer ganz neuen Singweise. Wie man nun hier das neue Besitzthum zu bewahren trachtete, indem man das ererbte aufgab, so liegt es nicht außer aller Wahrscheinlichkeit, daß Gregor Corner späterhin durch seine, in etwas vorgenommene Besserung des alten Marienpsalters, dem, zum Katholicismus zurückgebrachten Theile Schlesiens und Österreichs, jene Art der Andacht wiederum angenehm und eingänglich zu machen suchte. — Was die Singweise betrifft, so ist sie äolischer Tonart, und weicht in das Dorische aus, so wie in das versetzte Jonische. Triller giebt sie nur einstimmig, in

*) Soltau: hundert historische Volkslieder. Nro. 42. pag. 246 — 250.

Prätorius vierstimmiger Behandlung erhält sie einen dorischen Tonschluß, indem jener Meister ihrem Schlußtone seine Unterquinte unterlegt, obgleich er unmittelbar zuvor durch Anwendung der kleinen Secunde des Grundtones in der Unterstimme die Erwartung eines phrygischen Ausganges erregt hatte. Gesius Melodie dagegen, zu der ersten Abkürzung des Liedes, erscheint in der versetzten phrygischen Tonart.

Zwei andere Marienlieder waren eher schon, als der eben betrachtete Psalter, zu Umdichtungen geeignet: wir finden sie unter den frühesten, auf diesem Wege dem neuen deutschen Kirchengesange angeeigneten, alten Liedern. Ihrer Form nach erscheinen beide aus dem Meistergesange stammend, nur daß jenes künstliche Reimgeklingel, das in demselben heimisch ist, in dem einen mehr hervortritt als in dem anderen. Das erste, einfachere, lautet in seinem ersten Gesätze:

Dich frau von himmel ruf ich an*)
in diesen großen nöten mein;
Gen got ich mich verschuldet han,
sprich daß ich sei der diener dein;
Von deinem kind Maria wend
sein zorn von mir;
tröstlich zuflucht hab ich zu dir,
hilf bald, ich fürcht der tod kom schir.

Dieses ist in dem Breslauer Gesangbuche von 1525 folgendermaaßen „verendert, und Christlich corrigyret:"

Christum vom hymel ruff ich an
in diesen grosen nöten meyn,
In gesetz ich mich verschuldet han
zu leyden ewig helle peyn,
Ken deynn vatter o Christe ker
seyn zorn von myr,
mein zuflucht ist alleyn zu dyr
hylff ehe dz ich verzweyffel schyr.

In ganz ähnlicher Art finden wir dieses alte Meisterlied umgebildet in dem sogenannten dritten Wittenbergischen Gesangbuche von demselben Jahre, und in den 1525 und 1527 zu Nürnberg erschienenen Gesangbüchern unter dem Titel, Enchiridion geistlicher Gesänge. Seine Strophe ist einfacher als die der Lieder aus ähnlicher Quelle sonst zu seyn pflegen; iambisch, achtzeilig, und in ihren Zeilen bis auf die sechste, viersylbige, durchhin achtsylbig; doch läßt wegen des Mittelreims die fünfte Zeile ebenfalls eine Theilung zu in zwei viersylbige. In dieser Art hat die mixolydische Weise unseres Liedes, die wir zuerst in Trillers Singebuche in dreistimmigem, und später bei Prätorius (Mus. Sion. VII. 1609. Nro. 226) in vierstimmigem Tonsatze finden, das Maaß desselben aufgefaßt, dem sie, wenige Andeutungen selbständiger rhythmischer Ausbildung ungerechnet, sich treu anschließt. Sonst lassen alle Umdichtungen des Liedes einen Anklang an seine ursprüngliche Gestalt nicht ganz verschwinden, und auch in der Trillerschen noch tönt er hindurch, die es zu einer Umschreibung des De profundis, des 129sten Psalms der Vulgata, gemacht hat, mit der wir in Prätorius Sionischen Musen es zum letzten Male antreffen. Daß diese letzte Umbildung und

*) S. die Melodie in Michael Prätorius Tonsatze, Beispiel 88.

mit ihr auch die ursprüngliche Weise des alten Liedes so schnell wieder verschwand, rührte wohl daher, daß schon um Vieles früher — in den acht, um 1524 erschienenen geistlichen Liedern — eine Umschreibung des 129sten (der lutherischen Bibelübersetzung 130sten) Psalms vorhanden war, die weder an eine gegebene weniger bekannte Singweise anzuknüpfen, noch zwischen jenem Psalme und dem davon unabhängigen Marienliede, von dem sie doch Anklänge bewahren wollte, mühsam sich hindurchzuwinden brauchte, daher auch den biblischen Ton voller, ursprünglicher, kräftiger, anschlagen konnte. Wir meinen das Psalmlied: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir," das einem damals sehr beliebten Maaße (dem des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her") angehört, und dessen zwei Singweisen, eine phrygische, mit der es zuerst, eine ionische, mit der es später auftritt, neben einander sich erhielten, und die weniger eindringliche des Meisterliedes nicht neben sich aufkommen ließen.

Ganz ähnlich verhält es sich mit dem zweiten, aus dem Meistergesange stammenden, und das Gepräge desselben deutlicher noch, als das vorhergehende, tragenden Bittliede an die heilige Jungfrau:

Maria zart, von edler art*)
Ein' ros ohne doren,
Du hast mit macht herwieder bracht
Das vor lang war verloren
Durch Adams fal, dir hat die wal
sent Gabriel versprochen.
hilf daß nit werd gerochen
mein sünd und schult, erwirb mir hult!
dann kein trost ist, wo du nicht bist,
barmherzigkeit erwerben.
am letzten end ich bit, nit wend
von mir in meinem sterben.

Alles, was in diesem Liede von Maria gesagt wird, wendet die „christliche Veränderung" desselben in dem Breslauer Gesangbuche des Jahres 1525 mit leichter Mühe auf Christum an, so daß, diese umgewandelte Beziehung ausgenommen, die Worte fast dieselben geblieben sind. Auf ähnliche Weise umgestaltet, treffen wir es in den Nürnberger Enchiridien von 1525 und 1527, und eben so in dem Magdeburger Gesangbuche in niederdeutscher Mundart (1543), das auch das eben zuvor betrachtete Lied in seiner Umbildung aufgenommen hat. Die Strophe unseres Liedes ist eine zwölfzeilige, iambische: dreimahl wechselt eine achtsylbige, vorangehende Zeile, mit einer folgenden siebensylbigen; nur einmahl, in der siebenten und achten Zeile wird dieser Wechsel unterbrochen, indem hier die siebensylbige der achtsylbigen voransteht; doch kehrt er in den vier letzten auf die frühere Art wieder. Alle achtsylbigen Zeilen jedoch, also die erste, dritte, fünfte, achte, neunte und elfte, lassen, des Mittelreims wegen, eine Theilung in zwei vierzeilige zu, wodurch eine achtzehnzeilige Strophe entsteht. In der Melodie, welche uns Prätorius aufbehalten hat (M. S. VIII. 191), erscheint auch eine dergleichen Theilung nach den vier ersten Zeilen, von der fünften ab; sie bildet demnach die Strophe zu einer sechzehnzeiligen, deren Maaße sie genau, ohne selbständige rhythmische Gliederung, sich anschließt. Sie bewegt sich innerhalb des Umfanges der versetzten phrygischen Tonart, die auch durch

*) S. Beispiel 89.

Prätorius harmonische Behandlung als solche hervortritt. Das Lied, mit dem dieser Meister unsere Singweise einführt, ist nicht ferner eine Umdichtung des ursprünglichen, sondern ein Sterbelied:

Ach Herre Gott vom Himmelreich
Wie kurz ist unser Leben!
Der bitter' Tod uns allzugleich
mit Schmerzen hat umgeben,

in welchem der Herr als unser Trost, unser Fels, unsere Zuversicht in der Todesstunde dargestellt wird. Allein bei so viel besseren Liedern von gleicher Bestimmung, mit denen bis zum Anfange des 17ten Jahrhunderts der evangelische Kirchengesang sich bereichert fand; bei so viel kräftigeren Liedern zum Lobe des Erlösers als damals schon vorhanden waren, und in immer reicherer Fülle entstanden, ist auch dieses Lied, wie die älteste Umbildung des ursprünglichen, schon seit Prätorius aus den geistlichen Liederbüchern verschwunden, und mit ihm die alte Singweise; Liederbücher des 16ten Jahrhunderts verweisen noch zuweilen auf diese, auch hat Erasmus Alber sein Lied auf das Fest Mariä Verkündigung: „Ein Engel schon von Gottes Thron ꝛc." auf sie gedichtet. So sehen wir denn an den drei eben betrachteten Beispielen, mit wie wenigem Glücke es dem Meistergesange, und den von ihm geschaffenen Formen gelingen wollte, in den neuen Kirchengesang sich einzubürgern, wie wir es auch zuvor schon an der Umbildung des Liedes: „Ach hilf mit Leid' und sehnlich Klag" wahrnahmen. Eben weil dieser neue geistliche Gesang ein volksmäßiger war, verschmähte er jene gekünstelten Reimereien, aus denen selten einmahl ein tieferer, das Gemüth bewegender Anklang hervortönen konnte, weil die von außen her aufgedrungene, in strenger Schulgerechtigkeit aufrecht erhaltene Form, jede freiere Entfaltung hinderte. Leicht erscheinen gegen diesen Zwang die Bedingungen, denen freilich auch der evangelische Kirchengesang zuweilen sich unterwarf, wenn er zum Beispiel eine bestimmte Strophenzahl ohne innere Veranlassung sich auferlegte, um in ihren Anfangsworten einen in dem Liede ausgelegten Spruch der heiligen Schrift, in ihren Anfangsbuchstaben einen geliebten oder verehrten Namen darzustellen. Anklänge, aber in der That entfernte nur, sind diese an das Treiben und Bilden jener ehrenfesten zunftmäßigen Sänger in ihren Schulen; sie ließen doch dem Dichter die Wahl des Strophenbaues frei, und haben höchstens einmahl ein Lied zu unverhältnißmäßiger Breite ausgedehnt, oder den Anfängen seiner Gesätze eine gezwungene, ungelenke Richtung gegeben.

Ganz anderer Art ist das letzte Marienlied, dessen wir noch zu gedenken haben, eine schöne, zarte, anmuthige Dichtung, die in katholischen Gesangbüchern sich lange noch erhalten hat, wenn auch von ursprünglichen drei Strophen zu ermüdender Länge ausgesponnen. Oft, und auch in einem der eben besprochenen Lieder, finden wir die heilige Jungfrau einer Rose verglichen; im Anklange wohl an die beiden ersten Verse im zweiten Capitel des Hohenliedes, wo die Braut, das Sinnbild der Kirche, als die Blume zu Saron, die Rose im Thal, die Rose unter den Dornen erscheint. In Dante's unsterblichem Gedichte heißt sie „die Rose, in der das göttliche Wort Fleisch geworden," und wie dem Dichter das himmlische Paradies unter dem Bilde einer weißen Rose erscheint, so läßt er in dem letzten Gesange seines heiligen Liedes den heiligen Bernhard im Gebete zu Maria von ihr rühmen: „In deinem Schooße entzündete sich die Liebe, durch deren Glut in ewigem Frieden diese Blume uns erblühte." In solchem Sinne ist nun auch das Weihnachtslied gedichtet, das wir ganz hier mittheilen, und das dem 15ten Jahrhunderte angehören dürfte:

Es ist ein ros' entsprungen*)
aus einer wurzel zart,
als uns die alten sungen
aus Jesse kam die art,
und hat ein blümlein bracht,
mitten im kalten winter
wol zu der halben nacht.

Das röslein das ich meine
davon Jesaias sagt,
ist Maria die reine
die uns dis blümlein bracht;
aus gottes ewigem rat
hat sie ein kindlein geboren
und ist bliben ein' reine magt.

Wir bitten dich von herzen
Maria, rose zart,
durch dieses blümleins schmerzen,
die es empfunden hat,
wöllst uns verhilflich sein,
das wir jm mögen machen
ein wonung hübsch und fein.

Prätorius, — so viel wir wissen, der einzige unter evangelischen Tonsetzern, der dieses Lied und seine Singweise aufgenommen hat, — giebt im sechsten Theile seiner Sionischen Musen, wo Beides Nro 53) aufgezeichnet ist, nur zwei Strophen, und läßt, mit leiser Umbildung, die zweite singen:

Das Röslein das ich meine,
Davon Jesaias sagt,
Hat uns gebracht alleine
Marie, die reine Magd:
Nach Gottes ew'gem Rath
Hat sie ein Kind geboren
Wohl zu der halben Nacht.

Der Anklang an die frühere Bestimmung des Liedes war damit allerdings nicht ganz entfernt, aber der Preis des Erlösers doch mehr in dessen Mitte gestellt: und es dürfte wohl, zumahl bei der Faßlichkeit und Schönheit seiner Singweise, wenn diese auch zu sehr mit ihm verschmilzt, um auf ein anderes Gedicht anwendbar zu seyn, sich länger erhalten haben, hätte nicht der, bald nach seinem Erscheinen in dieser Umbildung beginnende, erbitterte, dreißigjährige Kampf die Trennung zwischen Evangelischen und

*) S. Beispiel 90.

Katholischen immer mehr erweitert, und dadurch unter jenen den Widerwillen genährt gegen Alles, was irgend eine Färbung noch trug von dem, was man als abgöttisch verwarf. So ist denn hier Prätorius, wie er der erste war, so auch der letzte geblieben, der unser Lied in den evangelischen Kirchengesang einführte.

Die Melodie ist ionischer Tonart, und von höchster Einfachheit: die beiden ersten Doppelzeilen, und die beiden Schlußzeilen des Liedes haben einerlei Gesang, der also dreimahl wiederkehrt, und sich fortdauernd in der Grundtonart bewegt; nur die fünfte Zeile stellt eine selbständige Ausweichung in die Oberquinte dar. Und dennoch, dieser Wiederholungen, dieses beschränkten Kreises von Modulation ungeachtet, athmet das Ganze eine unbeschreibliche Frische und Reinheit, ja, Reichthum der Empfindung, durch Prätorius treflichen Tonsatz. Die Folge von vier harten Dreiklängen gleich im Beginne, denen dann erst ein weicher folgt, drückt die zarteste Heiterkeit aus, und eine leise Veränderung nur in dieser Folge von Zusammenklängen bei der letzten Wiederkehr der anfänglichen Sätze der Melodie, — indem nun nicht wie zuvor, der Dreiklang des Grundtons, sondern seiner Oberquinte zuerst ertönt, und nach einer Folge von fünf harten Dreiklängen erst ein weicher gehört wird, — giebt dem Ohre, das die früheren Klänge nun in anderen, und doch gleich einfachen Beziehungen vernimmt, die Empfindung erfreulicher Mannichfaltigkeit. So führt denn auch, der Folge reiner Dreiklänge in der ersten beider wiederkehrender Doppelzeilen gegenüber, die zweite eine Reihe von Bindungen ein, deren Harmonie in den Schlußzeilen ebenfalls eine veränderte Wendung erhält, und erzeugt dadurch den anmuthigsten Wechsel.

Neben diesen fünf, schon mit dem Anfange des 17ten Jahrhunderts aus dem evangelischen Kirchengesange verschollenen Gesängen, haben wir aber doppelt so viele zu nennen, die noch bis auf unsere Tage in ihm heimisch geblieben sind. Als der unbezweifelt älteste unter ihnen erscheint das alte Osterlied: Christ ist erstanden, vorausgesetzt, daß seine Singweise mit ihm von gleichem Alter ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach war es schon um die Mitte des 12ten Jahrhunderts vorhanden, denn im Laufe des folgenden, 13ten, finden wir es als ein wohlbekanntes, oftерwähntes deutsches Kirchenlied. Auch ist ein vierstimmiger Tonsatz desselben unter den frühesten Erzeugnissen des Notendruckes zu nennen. Er findet sich in einem Singebuche ohne Titelblatt, die Bezeichnung der einzelnen Stimmbücher als Diskant, Alt, Tenor und Baß ausgenommen, dem zuletzt nur die Bemerkung beigefügt ist: „Getruckt zu Mentz durch Peter Schöffern, Vnd vollendt Am ersten Tag des Mertzen Anno 1513.“*) Der Tonsetzer ist nicht genannt, und eben so wenig ist den Singzeichen, die Anfangszeile ausgenommen, der Text des Liedes untergelegt. Die Singweise erscheint zunächst im Tenor, sodann in der Oberstimme, beide Mahle im Wesentlichen der noch jetzt gebräuchlichen übereinstimmend; doch fehlt der, zu dem Halleluja in der ersten Hälfte der dritten Strophe, bei sonstiger Gleichheit des übrigen Theiles der Melodie, gehörende besondere Gesang; wie es denn überhaupt scheint, als hätten nach dem hier vorliegenden Tonsatze nur die ersten beiden, einerlei Weise habenden Strophen gesungen werden sollen. Ob Lied und Melodie in das Breslauer Gesangbuch von 1525 aufgenommen gewesen? ist mit Gewißheit nicht zu sagen, weil in dem davon, vielleicht einzig, vorhandenen Abdrucke eben der Bogen fehlt, wo Beides erwartet werden durfte: doch ist es nicht wahrscheinlich, da das Nürnberger so wenig als das Wittenberger Enchiridion von diesem Jahre, die mit jenem zumeist gleichen Inhaltes sind, unser Lied aufgenommen haben, sondern nur seine Umarbeitung durch Luther (unter Benutzung der alten Ostersequenz: Victimae paschali), des Anfanges: „Christ

*) S. Beispiel I. 1.

lag in Todesbanden.“ Eben so hat das Waltersche Gesangbuch von 1524 nur diese Umbildung, mit der Überschrift: „Eyn Lobgesang, Christ ist erstanden, gebessert,“ in zwei vierstimmigen Tonsätzen, und einem fünfstimmigen. In Heinrich Finkens gemischter Sammlung geistlicher und weltlicher Gesänge (1536) erscheint das alte Lied wieder; dem Klugschen Gesangbuche (1535) ist es gegen das Ende nebst noch vier andern als ein Anhang beigegeben (Bl. 97) „zum Zeugniß etlicher frommer Christen, so vor uns gewest sind, in der großen Finsterniß der falschen lere. Auf das man ja sehen möge, wie dennoch allezeit Leute gewesen sind, die Christum recht erkannt haben, doch wunderlich in demselben Erkenntniß durch Gottes Gnade erhalten.“ Die 123 Gesänge für die gemeinen Schulen endlich (Wittenberg bei Georg Rhaw. 1544) theilen es mit in sieben, vier-, fünf- und sechsstimmigen Tonsätzen, deren drei von Arnold de Bruck, zwei von Stephan Mahu, und je einer von Ludwig Senfl und Thomas Stoltzer herrühren (Nro. 20 bis 26). Unter diesen finden wir es auch zweimahl einer fremden Singweise angepaßt: so legt Arnold v. Bruck (Nro. 23) es einer Melodie unter, die Triller als „eine alte, gewöhnliche“ bezeichnet, und die bei ihm einem andern Ostergesange:

Erstanden ist der heilig' Christ,
Die Gnad' jetzt wiederkomen ist,
Die ganz durch Adam war verlor'n,

sich gesellt findet: und ein zweites Mahl (Nro. 25) wendet derselbe Tonsetzer dazu die ionische Weise des Liedes an:

Erstanden ist der Herre Christ,
Der aller Welt ein Tröster ist;

Versuche vielleicht, dem streng-ernsten Gepräge der alten, dorischen Melodie gegenüber, dem Liede eine mehr festliche, der Osterfreude zusagende Färbung zu geben. Merkwürdig vor allen jenen Tonsätzen aber ist der, von Ludwig Senfl herrührende, sechsstimmige*). In ihm ist die alte Melodie (die hier in dem Umfange des versetzten Dorischen erscheint) mit der für das Lied

Erstanden ist der heilig' Christ

entlehnten, gewöhnlichen (die schon zuvor als durch Arnold von Bruck vierstimmig gesetzt, erwähnt wurde), verbunden, und beiden gesellt sich eine dritte — vielleicht von dem Meister neu erfundene, oder nur, seinem Zwecke bei diesem Tonsatze gemäß, veränderte — in der hin und wieder die dorische Weise des Liedes: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“ anklingt. Die anderen drei Stimmen ergänzen die Harmonie, indem sie ihre Gänge bald aus der einen, bald der andern dieser Tonweisen schöpfen.

Örtliche Abweichungen in der alten Melodie unseres Liedes finden sich wenige: Prätorius hat hier, wie überall sonst, die ihm bekannten aufgezeichnet, die aber den Kreis der Ausweichungen nicht verändern. Eine merkwürdige jedoch vermissen wir bei ihm, die wahrscheinlich der Preußischen Singart angehört, weil wir sie in Johann Eccards fünfstimmigen Kirchenliedern (Königsberg 1597) antreffen. Sonst nämlich ist der Schlußfall vor dem erst in die Grundtonart zurückleitenden Kyrie, melodisch angesehen, ein phrygischer, wenn auch durch die Tonsetzer zumeist als ein äolischer, auch wohl ionischer, dargestellt: hier wendet er sich, tongemäßer, großartig heiterer, nach der mixolydischen Tonart hin.

*) S. Beispiel 6.

Nächst diesem Osterliede ist das Pfingstlied

Nun bitten wir den heiligen Geist

für den ältesten unter den bis auf uns gediehenen geistlichen Gesängen der Vorzeit zu achten. Bruder Berthold, der berühmteste Prediger in der Mitte des 13ten Jahrhunderts rühmt es als einen guten und nützlichen Fund, seinen Dichter als einen weisen Mann, und fordert seine vornehmen Zuhörer auf, es oft, mit ganzer Andacht, mit rechter Innigkeit des Herzens zu singen. Ohnfehlbar war auch die Melodie dieses Liedes mit ihm gleichzeitig; wir finden es überall nur mit einer und derselben, und die örtlichen Abweichungen, die Prätorius nach seiner Weise mittheilt, sind durchhin nur geringfügige, bei mündlicher Fortpflanzung einer Singweise kaum zu vermeidende. In dem Walterschen Gesangbuche von 1524 nimmt sie die erste Stelle ein, auch in dem Breslauer Gesangbuche, dem Nürnberger und Wittenberger Enchiridion von demselben Jahre steht das Lied allen andern voran. Der Tonsatz ist ein fünfstimmiger, den auch die spätere Ausgabe Walters von 1551 *) unverändert aufgenommen und noch Prätorius (Mus. Sion. V. Nro. 9) wieder mitgetheilt hat; der Tenor führt gegen den Alt die Melodie in einem Canon in der Unterquinte durch, den die übrigen Stimmen mit frei gewählten Wendungen aus derselben begleiten. Der einfache Gang unserer, dem Jonischen angehörenden Tonweise, die dadurch erleichterte, angenehme Führung der Stimmen, gestaltet das Ganze zu einem heiteren Gesange, dessen zu Prätorius Zeit beinahe hundertjährige Beliebtheit sich hienach leicht erklärt. Die 123 Gesänge vom Jahre 1544 haben zwei andere vierstimmige Tonsätze unserer Melodie aufbewahrt (Nro. 31. 32) von Wolf Heinz und Balthasar Resinarius, deren näher zu gedenken bei dem Berichte über die Tonsetzer geistlicher Lieder innerhalb des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung sich Gelegenheit finden wird.

Ein drittes Lied, dem Alter nach das nächste neben dem vorigen, ist der alte Wallfahrts- und Bittgesang:

In Gottes Namen fahren wir,

dessen Worte zwar verschollen sind, der aber in seiner, auf das Katechismuslied:

Dies sind die heil'gen zehn Gebot'

übertragenen Melodie noch unter uns fortlebt. Auf Reisen und Pilgerfahrten, in der Kreuzwoche und am Marcustage gebräuchlich, seiner ersten Zeile nach zwar schon im 13ten, mit vier Strophen aber erst im 15ten Jahrhunderte nachzuweisen, seines Alters und häufigen Gebrauches wegen weit verbreitet um den Beginn der Kirchenverbesserung, konnte es nicht fehlen, daß seine höchst einfache, dem Gedächtnisse leicht sich einprägende, bei ihrem geringeren Tonumfange auch den Kräften ungeübter Sänger zugängliche Tonweise eine mit von den ersten war, die man in dem neuen Kirchengesange wieder heimisch zu machen suchte. Sie nimmt in dem Breslauer Gesangbuche vom Jahre 1525 die zweite Stelle ein, mit der Überschrift:

Folget zum andern die zehen Gebot Gotes auff den Thon: In Gotts Namen faren wyr,

wo dann das bekannte Katechismuslied Luthers folgt: eben dieses steht im Gesangbuche Walters (Nro. 18) mit einem fünfstimmigen Tonsatze unserer Singweise, der auch in die spätere Ausgabe von 1551 (Nro. 35) übergegangen ist. Diese Ausgabe enthält aber außerdem noch zwei vierstimmige Bearbeitungen derselben zu dem letztgedachten Liede (Nro. 36. 37), und zwei gleiche zu Umdichtungen des ursprünglichen (Nro. 66. 67), deren eine mit ihm übereinstimmend beginnt, die andere ein Sterbelied darstellt, mit den Anfangsworten:

In Gottes Namen scheiden wir.

*) Nro. XXXIII.

Eben so findet sich die Melodie in den Liedern Heinrich Finkens (Nürnberg 1536). Hier ist ihr nicht allein das b sogleich neben dem Schlüssel vorgezeichnet, sondern sie hat auch, der längeren Strophe, der sie sich anschloß, zufolge, eine größere Ausdehnung erhalten, jedoch nur durch Wiederholung früher schon vorgekommener melodischer Wendungen. Das Lied lautet also:

In Gottes Namen faren wir
seiner genaden begeren wir
das helf uns die gottes kraft
und das heilige Grab
da Gott selber innen lag.
Kyrieleis, Christeleys, Kyrieleis.
Das helff vns der heilig geist
Vnd die war Gottes stymm
Das wir frölich farn von hin
Kyrieleison.

In der Gestalt der Melodie, die hiedurch bedingt wird, können wir, da sie dem erweiterten Liede durch Erweiterungen sich anschließt, die aus ihr selber geschöpft sind, auch nur das Anbequemen eines bereits Vorhandenen finden an ein Umgestaltetes, nicht ein ursprünglich Verschiedenes, oder gar die eigentliche Quelle der Singweise, wie sie noch jetzt üblich ist. Die Vorzeichnung wird uns später noch zu einer besonderen Bemerkung veranlassen. In den 123 Liedern von 1544 erscheint unsere Melodie zweimahl, in einem vierstimmigen Tonsatze Thomas Stoltzers (Nro. 93), dem nur die Anfangsworte:

In Gottes Namen faren wir,
Seiner Gnaden begeren wir,

unterlegt sind, und ein zweites Mahl in einer gleichen Bearbeitung von Balthasar Resinarius. Ein vierstimmig gesetztes Lied von Arnold von Bruck, das sich eben da, mit gleichem Anfange wie das Katechismuslied findet, kommt hier nicht in Betracht, da, bei sonst gleichem Inhalte, doch Lied und Melodie ganz andere sind. Eben so ist hier nur beiläufig zu erwähnen, daß zu Luthers Liede von den zehn Geboten noch eine zweite Melodie von nur örtlicher Geltung vorhanden ist, die ich am frühesten in einem, (wahrscheinlich 1537) bei Wolf Köphl zu Straßburg gedruckten Gesangbuche fand; die sodann in der, zuerst 1557, dann 1560 und 1570 wieder herausgegebenen Kirchenordnung für Neuburg und Zweibrück (Nro. XXXIV) wieder erscheint und die auch Prätorius in vierstimmigem Satze von Christoph Buel (M. S. VII. 9) mittheilt, unter der Bemerkung „fremd,“ weil er ihre Quelle wohl nicht kannte. Denn diese Singweise, wahrscheinlich aus dem Bestreben entstanden, dem Liede eine, ihm eigenthümliche, nicht, wie zuvor, entlehnte Weise zu geben, ist augenscheinlich jünger als dasselbe, und hier beschäftigen uns nur solche Melodieen, die über den Anfang der Kirchenverbesserung hinausreichen, und als schon früher vorhandene, geistliche, bei Gründung des neuen Kirchengesanges entlehnt, oder mit ihren Liedern in denselben hinübergenommen wurden.

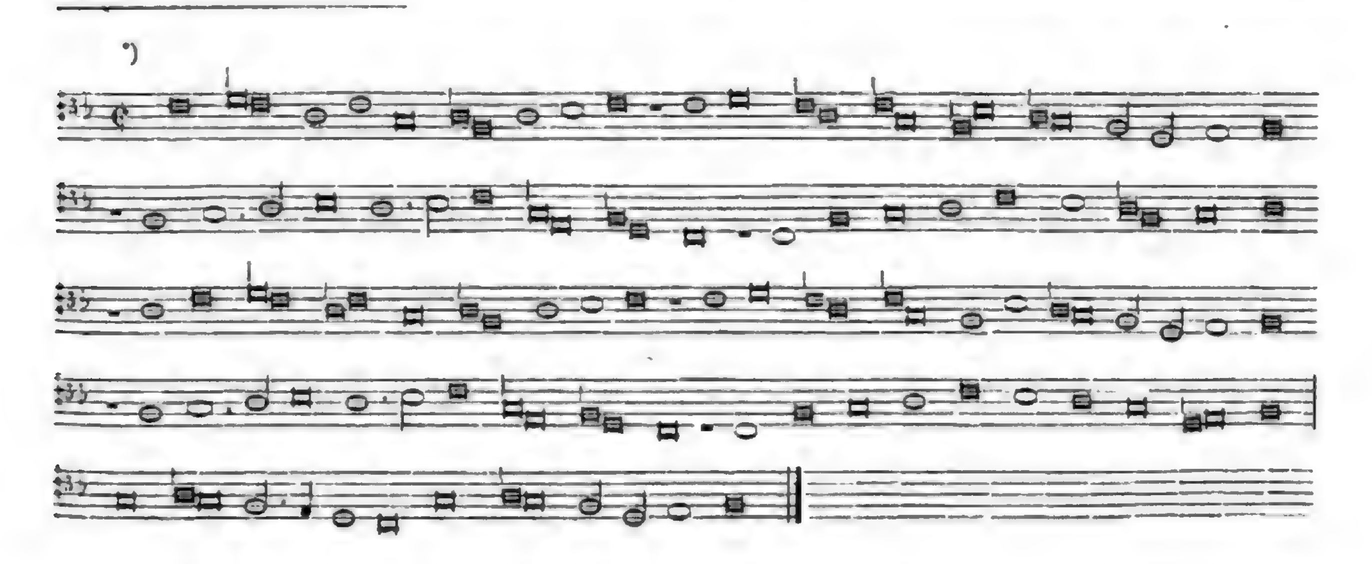
Unsere Melodie ist mixolydischer Tonart, und stellt das Gepräge derselben gleich in ihrer ersten, sehr bestimmt ausgesprochenen Ausweichung in die Oberquarte dar. Dabei hat sie das Eigenthümliche, daß in ihrer vorletzten Zeile zu den Worten des Katechismusliedes „Wol auf dem Berg Sinai“ die kleine Terz mit der großen wechselt, wodurch innerhalb der Tongrenzen des Mixolydischen, vorüber-

gehend ein, der versetzten dorischen, sich in gleichem Umfange bewegenden Tonart, eigenthümliches Tonverhältniß eingeführt wird, also eine Ausweichung durch Verwandlung entsteht. Es darf nicht unbemerkt bleiben, daß in dem Breslauer Gesangbuche von 1525 (wie in den Liedern Heinrich Finks) der Tonweise schon neben dem Schlüssel das b vorgezeichnet ist, wonach sie also, wenn man annehmen dürfte, diese Vorzeichnung gelte auch für die vorletzte Note des Schlußfalles in den ersten beiden Zeilen des Liedes, eine durchhin der versetzten dorischen Tonart angehörende werden würde. Es ist jedoch vorauszusetzen, daß bei der so bestimmt ausgesprochenen Ausweichung in die Oberquarte man auch hier die große, und nicht die kleine Terz gesungen haben werde, vornehmlich, da die Entstehung unserer Melodie in eine Zeit (frühestens das 13te Jahrhundert) fällt, wo die Nothwendigkeit des Leittons bereits sich geltend gemacht hatte, wie wir in dem Berichte über die aus dem alten lateinischen Kirchengesange entlehnten Tonweisen zu entwickeln versucht haben. Dagegen lernen wir aus Prätorius (M. S. VI. Nro. 7), daß man zu seiner Zeit in Thüringen jenen Wechsel zwischen der großen und kleinen Terz nicht kannte, die Melodie also als eine durchhin mixolydische, unverwandelte, zu singen pflegte. Wollten wir hieraus den Schluß ziehen, daß, bei sonstiger Übereinstimmung in dem melodischen Fortschritte, es ursprünglich zwei Weisen des alten Wallfahrtsliedes gegeben, deren eine sich in der mixolydischen, die andere in der (versetzten) dorischen Tonart bewegt habe, und daß die jetzt allgemein übliche Melodie aus einer Vermischung beider entstanden sei; so dürfte mit Recht dagegen anzuführen seyn, daß, wo der Unterschied zweier Tonarten in einem so wesentlichen Kennzeichen bestehe, als die große oder kleine Terz ist (das Gepräge des Harten oder Weichen), selbst die mündliche Fortpflanzung nicht so leicht irren werde, wenn auch geringe örtliche Abweichungen — deren Prätorius auch hier einige, durchaus unerhebliche aufbewahrt hat — bei ihr leicht erklärlich erscheinen; daß sie aber, aus einem überwiegenden Gefühle der Tonart als einer, das Ganze der Tonweise ohne Unterschied gestaltenden Regel, eher eine, diesem Gefühle fremde, und deshalb vielleicht widerstrebende melodische Wendung örtlich ausgemerzt haben könne; was um so wahrscheinlicher ist, weil diese Abweichung eben nur eine örtliche geblieben ist, von einer ganz dorischen Singart aber sich nirgend eine Spur findet.

Ungewiß ist das Alter des, der Antiphonie „Veni sancte spiritus, reple tuorum corda fidelium etc.“ nachgebildeten Pfingstliedes:

Komm heiliger Geist, Herre Gott rc.

doch läßt sich mit Sicherheit annehmen, daß es über das Jahr 1517 hinausreiche. Denn das Lied steht — so weit es nur eine gereimte Übersetzung jener Antiphonie ist, also in der ersten Strophe — bereits auf dem achten Blatte des Baseler Plenariums oder Evangelienbuches vom Jahre 1514, unter einem Holzschnitte von Hans Scheuffelin, der die Ausgießung des heiligen Geistes darstellt. Das alterthümliche Gepräge seiner Singweise, und ihr frühes Erscheinen in den ältesten lutherischen Singbüchern läßt schließen, daß sie mit ihm gleichzeitig entstanden sei. In dem Breslauer Gesangbuche von 1525 steht sie mit der Aufschrift: Folget der Gesang Veni sancte spiritus, den man singt von dem heyligen geyst, Gar nützlich un̄ gut; in dem Walterschen von 1524 nimmt sie, in einem vierstimmigen Tonsatze, die zweite Stelle ein, und dieser Tonsatz ist, einige Nachhülfe in der Stimmenführung abgerechnet, unverändert in die Ausgabe vom Jahre 1551 übergegangen, wo er an der ersten Stelle steht. Nun ist es aber zweifelhaft, ob die Melodie, wie sie 1524 und 1525 in jenen beiden Büchern erscheint, wirklich die ursprüngliche jenes alten Liedes ist. Beide geben sie übereinstimmend mit der in Bapsts Gesangbuche (1545) vorkommenden; dieses, und das Wal=

tasche sind unter Luthers Augen, mit seinen Vorreden gedruckt; das letzte ist — neben dem Erfurter Enchiridion desselben Jahres — die älteste Quelle für unsere Singweise, und an denen deutscher geistlicher Lieder vor der Kirchenverbesserung haben deren erste Herausgeber seit derselben meist keine Änderung sich erlaubt. Wir dürften hienach voraussetzen, die unseres Liedes hier in ursprünglicher Gestalt zu besitzen. Dennoch sind einige nicht unerhebliche Zweifel dagegen vorhanden. In Joseph Klugs Gesangbuche (1535, 1543) und in Spangenbergs deutschen geistlichen Gesängen (1545)*) findet sich eine Singart dieser Melodie, die der eben erwähnten zwar in den Grundzügen übereinstimmt, allein bei vollkommen symmetrischer, rhythmischer Durchbildung doch an Sylbendehnungen viel reicher ist. Sie erscheint später als jene, allein damit ist für ihr jüngeres Alter noch nicht unbedingt entschieden; ja, wäre hier von der Singweise eines lateinischen Liedes die Rede, so würde die an Sylbendehnungen reichere Singart, von der früheren oder späteren Quelle derselben ganz unabhängig, für die ältere zu halten seyn. Auch finden wir die unseres Pfingstliedes in dieser geschmückteren Gestalt schon als Grundlage des Tonsatzes eines älteren Zeitgenossen Johann Walters, Arnold von Bruck, in den bei Hieronymus Formschneider zu Nürnberg 1534 herausgegebenen 121 Liedern, von wo aus derselbe in die bei Rhau zu Wittenberg (1544) erschienenen 123 Lieder für die gemeinen Schulen (Nro. 29) übergegangen ist. Er zeigt die Melodie in der Oberstimme und im Tenor: hier, mit wenigen Zwischensätzen hinter den einzelnen Melodiezeilen, dort zu größerer Fülle der Harmonie fast durchgängig mit solchen versehen. Man darf das Verhältniß, in welchem beide Stimmen zu einander stehen, nicht eben einen Canon nennen. Beide ahmen die Zeilen der Grundmelodie in der Ober- und Unteroctave nach; bald ist dieselbe hier, bald dort durch Sylbendehnungen bereichert, bald tritt die eine, bald die andere Stimme voran; weder Zeitverhältnisse, noch melodische, noch rhythmische werden bei diesen Nachahmungen sonderlich in Acht genommen, es ist ein freies, aber doch kunstvolles, geistreiches Spiel. Eine zweite vierstimmige Bearbeitung durch Balthasar Resinarius kommt hier weniger in Betracht; die Melodie ist in ihr nicht sowohl fester Gesang, als nur Grundgedanke einer motettenhaften Durchführung, doch erscheint sie ebenfalls, so weit sie durch ein solches Gewebe hervorscheinen kann, in jener mehr geschmückten Gestalt. Dennoch möchte ich diese nicht für die ursprüngliche halten. Zunächst haben wir zu beachten, daß sie, bei allem Schmuck, vollkommen, ja kunstreich, symmetrisch ausgestaltet ist, und daß in jener früheren Zeit Umbildungen vorhandener Weisen gewöhnlich nur dann erfolgten,

*)

wenn es an rhythmischem Ebenmaaße gebrach, oder die Auszierung die Grundzüge der Melodie verdunkelte. Dann aber wird eben die bei Klug und Spangenberg erscheinende Singart von Prätorius (Mus. Sion. VI. Nro. 6) uns als die schwäbisch-fränkische genannt, und in der That kommen — außer jenem Tonsatze Arnolds von Bruck in einer Nürnberger Sammlung — mehrstimmige, aber in einzelnen Wendungen doch immer abweichende Behandlungen derselben, nur bei fränkischen Künstlern vor, J. Leo Haßler, Erythräus; alle anderen Tonsetzer halten sich an Walters Singart, die endlich auch jene örtliche, durch Klug und Spangenberg in Norddeutschland nicht allgemeiner heimisch gewordene, selbst in Süddeutschland verdrängt hat. Es scheint daher einer der seltener vorkommenden Fälle hier vorhanden zu seyn, daß die ausschmückende Durchbildung einer Singweise durch einen geistreichen Tonsetzer alter Zeit einen örtlichen Einfluß gewann, indem sie eine abweichende Singart erzeugte; um so leichter, als die Melodie in seinem Tonsatze die Oberstimme einnahm, und zugleich in den höheren und Mitteltönen des Tenors vernommen wurde, den Hörern also sich leichter als sonst einzuprägen vermochte. Die bei Walter vorkommende Weise, die wir hienach für die ursprüngliche halten dürften, bewegt sich in dem Umfange der versetzten hypoionischen Tonart, den sie nur um einen Ton in der Höhe überschreitet; und es darf wohl nur für einen Druckfehler gelten, wenn sie in dem Breslauer Gesangbuche von 1525 als eine mixolydische erscheint, ohne Vorzeichnung, und mit dem Grundtone G, wobei sonst die Folge der einzelnen Klänge mit wenigen Ausnahmen ganz dieselbe ist; Ausnahmen, die jedoch überall als Druckfehler sich darstellen. So schließt die zweite Zeile statt in f, in g; allein es ist hier offenbar nur der Schlußton weggeblieben, denn sonst fehlte der Melodie ein Ton für die letzte Sylbe der Zeile; auch steht die, in der sechsten Zeile wiederkehrende Betonung der zweiten dort, dieser Voraussetzung gemäß, ganz richtig. In der letzten Zeile vor dem Halleluja heißt der vierte Ton g statt a, ein augenscheinlicher Druckfehler, da in dem übereinstimmenden Anfange der vierten Zeile das a ganz richtig gesetzt ist. Die vier letzten Töne endlich heißen in dem Breslauer Gesangbuche zu dem letzten Halleluja statt g a g f unerwartet a h a g, wodurch der Schlußfall des Ganzen mit einem Quintensprunge (die vorangehende Zeile schließt mit d, der Unterquinte von a) eingeleitet wird; eine Fortschreitung, die unserer Singweise ganz fremd ist, welche sonst über eine auf- oder niedersteigende Quarte nicht hinausgeht. Auch trägt sie in keiner Art das Gepräge der mixolydischen Tonart; sie beschränkt sich auf die, dem Jonischen eigenthümlichen Ausweichungen in die Oberquinte und große Oberterz, und die Rückkehr in den Grundton aus denselben; die unterscheidenden Kennzeichen des Mixolydischen, die Modulation nach der Oberquarte, und nach der Oberquinte als einer weichen Tonart, mangeln ihr gänzlich. Wollte man, dieser Bedenken ungeachtet, in der Aufzeichnung des Breslauer Gesangbuches G als den richtigen Grundton annehmen, so erhielte man dadurch zwar die, dem Mixolydischen eignende Ausweichung in die Oberquarte an allen den Stellen, wo sie, bei dem vorausgesetzten Grundtone F, sich nach der Oberquinte gewendet haben würde; allein die Modulation in die Oberquinte würde dann wiederum fehlen, und an ihre Stelle zweimahl ein Schluß in die Untersecunde treten, zuletzt sogar da, wo sonst die Melodie vor dem zwiefachen Halleluja durch eine Rückkehr in den Grundton vollkommen abschließt; hier würde statt eines solchen Abschlusses eine fremde und ungewöhnliche Ausweichung stehen. Alle diese Gründe gewähren die Überzeugung, daß wir nicht einer mixolydischen, sondern ionischen Melodie gegenüberstehen, die ihren kirchlichen Charakter in der vierten Zeile durch eine Ausweichung in das Phrygische bethätigt.*)

---

*) S. im 127sten Beispiele einen fünfstimmigen Tonsatz dieser Melodie von J. Eccard.

Von ebenfalls nicht genau zu bestimmendem Alter, mit dem vorhergehenden aber, so weit sein frühestes Vorkommen nachgewiesen werden kann, ungefähr gleich alt, ist das Passionslied:

Da Jesus an dem Kreuze stund.

Man hat seine Singweise oft, wenn gleich irrig, auf die eines weltlichen Liedes zurückführen wollen. Es soll nämlich in einem alten Drucke vom Jahre 1515 zugleich mit einem Liede von den zehn Geboten vorkommen, und beide den Johann Böschenstein zum Verfasser haben, der zwischen 1472 und 1536 blühte. In einem andern Drucke*) ist dieses letzte Lied mit der Überschrift zu finden: „Ain hübsch lied von den zehen geboten, In der tagweyß: Es wonet lieb bei liebe das bringt groß hertzenleid;" und eben diese Tageweise will man nun als die, unserem Passionsliede auch jetzt noch gesellte bezeichnen. Allein sie muß, wie das Lied von den zehn Geboten, für das sie vorgeschrieben ist, eine siebenzeilige gewesen seyn, und zwar in den ersten vier Zeilen mit regelmäßigem Wechsel einer sieben- und einer sechssylbigen, in den drei letzten mit dem Abfalle von einer acht- in eine sieben- und von dieser in eine sechssylbige Zeile**). Das Passionslied: „Da Jesus an dem Kreuze stund," ist aber nur fünfzeilig: zwei seiner Zeilen sind achtsylbig, ihnen folgt eine siebensylbige, eine acht- und dann wiederum eine siebensylbige bilden den Schluß. In dem Baue seiner Strophe hat es also mit jenem ersten auch nicht die geringste Ähnlichkeit, so daß denn die Voraussetzung, daß eine Melodie für beide gedient haben könne, und mit dem Passionsliede auf uns gekommen sei, als gänzlich grundlos erscheint. Wollte man dagegen einwenden, daß wir die Singweise des Liedes: „Ach Lieb mit Leid" mit nur geringen Veränderungen auf drei Lieder angewendet fanden, deren Strophen in Zeilenzahl völlig von einander abweichen; so ist einmahl dieser Fall eine selten vorkommende Ausnahme, dann aber auch eine solche nur bei Singweisen möglich, die, ihrer Sylbendehnungen wegen, dergleichen gestatten, nicht solchen, die, wie die unseres Passionsliedes, jeder Sylbe meist nur einen Ton zutheilen, und darin bei allen sonstigen Abweichungen überall gleichmäßig erscheinen.

Weder das Waltersche Gesangbuch von 1524, noch dessen spätere Ausgabe von 1551, noch das von Rhau für die gemeinen Schulen 1544 herausgegebene, enthalten Lied und Singweise: auch sind beide in den gemischten Sammlungen der 120 Lieder (Nürnberg 1534) und der Lieder Heinrich Finkens (1536) nicht zu finden. Das Vehsche Gesangbuch (1537) schließt mit dem Liede, ohne dessen Singweise beizufügen. Dagegen steht die Melodie im 2ten Theile des Bapstschen Gesangbuches von 1545 (Nro. VIII) zu dem Liede: „In dich hab' ich gehoffet Herr," und eben so wiederum zu einem andern Liede (über das Gleichniß von der großen Hochzeit im 14ten Capitel des Lucas), das mit den Worten beginnt: „Es war einmahl ein großer Herr" in Trillers Singebuche (1555). Hier wird auf sie ausdrücklich als auf „die Noten von den sieben Worten Christi," verwiesen, die denn auch beigedruckt sind. Eine ausführliche har-

---

*) Vergl. Hofmann, Geschichte des Kirchenliedes p. 195.

**) Eben so stellt sie sich dar in Vergleichung mit dem Liede eines einzelnen alten Druckes, das auf sie verweis't:

O daß ich kündt von hertzen
singen ein tageweyß
der helle pein vnd schmertzen
die frödt des paradeiß
O Maria du reine magt
thu mir dein hilf vnd steure
so bin ich unverzagt 2c.

monische Behandlung derselben zu allen Versen des Liedes besitzen wir von Ludwig Senfl*); sie befindet sich handschriftlich auf der königlichen Bibliothek zu München (Codex X. Nro. 9.); doch beginnt hier die erste Strophe des Liedes folgendergestalt:

Da Jesus an dem Creutze hieng
Und im sein heiliger Leib zergieng
In so viel tausend schmerzen ꝛc.

Seit diesem, ohnfehlbar aus der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts herrührenden Tonsatze fand ich bis zu dem fünfstimmigen, höchst bedeutenden Johann Eccards im ersten Theile seiner Kirchenlieder (1597) nur einen noch, in den von dem Würtembergischen Capellmeister Sigmund Hemmel vierstimmig bearbeiteten, zu Tübingen 1569 erschienenen Psalmliedern; hier ist die Melodie auf das Lied: „In dich hab' ich gehoffet Herr," über den 31sten Psalm angewendet. Um weniges später als Eccard aber, in den mehrstimmigen Chorälen von Prätorius, Haßler, Erythräus u. s. w. treffen wir deren viele; Prätorius (Mus. Sion. V. 110. 111. ebend. VI. 107—111) hat deren allein sieben, und mit erheblichen Abweichungen. Denn nicht allein erscheint in zweien von ihnen (V. 110. VI. 108), unter denen die letzte die in der Mark gebräuchliche Singart darstellen soll, die Melodie durch Anwendung der großen Secunde als eine äolische, da sie sonst überall eine phrygische ist; sondern auch die Singarten, welche sie im Ganzen übereinstimmend als eine solche darstellen, zeigen in der dritten Zeile eine Verschiedenheit der Modulation. In der Meißner, Thüringer, Schwäbischen und Fränkischen wendet sich diese nach der kleinen Oberterz des Grundtones, dem Mixolydischen; in der Seestädtischen steigt sie in die große Unterterz desselben, das Ionische herab; in der Preußischen, die wir bei J. Eccard antreffen, bleibt sie im Grundtone. Allein der genannte trefliche Meister hat dennoch eine Einförmigkeit der Ausweichung, sinnig und bedeutsam, zu vermeiden gewußt, indem er den nun fünfmahl vorkommenden phrygischen Schlußfall durch die kleine Secunde im Absteigen, bald ionisch, bald äolisch, bald phrygisch behandelt, und so die Tonart, um so unerwarteter, in ihren Hauptbeziehungen darzustellen gewußt hat.

Zu den älteren, vor der Kirchenverbesserung bereits gangbaren Liedern gehört auch das Judaslied oder der arme Judas:

O du armer Judas,
Was hastu gethan,
Daß du unsern Herren
Also verrathen hast?
Des mustu in der Helle
Immer leiden pein,
Lucifers geselle
Mustu ewig sein.

Auch seine Melodie war um die Reformationszeit bereits eine alte und beliebte. Als man zu Bern um den Anfang des Jahres 1528 die alten Kirchengebräuche und die Bilder als Zeichen und Gegenstände der Abgötterei abzuthun begann, und in herbem Widerwillen, auch gegen unschuldigen und heilsamen Schmuck des Gottesdienstes, das Maaß reinigenden Eifers bei weitem überschritt, erbat am Abende des

*) S. Beispiel 3 die zweite Strophe dieser Behandlung.

letzten Vincentiusfestes, am 7ten Februar 1528, der Organist der Kirche jenes Heiligen die Erlaubniß, deren schöne Orgel, die man ebenfalls der Zerstörung preisgeben wollte, noch einmahl ertönen zu lassen. Das Judaslied war unter seinen Händen ihr letzter Todesseufzer, sollte es nun eine Abmahnung seyn an die Zerstörer, oder ein Vorwurf, mit dem der Tonmeister sich selber anklagte, daß er gegen solchen Frevel nicht tapfrer ankämpfe. Denn kaum hatte er mit Wehmuth das schöne Werk verlassen, als es gänzlich zerschlagen wurde. Verstehen wir ihn nun in dem einen, oder dem andern Sinne, so müssen wir immer annehmen, daß unsere Singweise eine ältere, und so weit verbreitete und bekannte war, daß man bei den Tönen derselben ihres Liedes sich unmittelbar erinnern konnte. Am frühesten habe ich sie in den 120 Liedern (Nürnberg 1534) aufgezeichnet gefunden, durch Arnold von Bruck vierstimmig ausgesetzt: zehn Jahre später erscheint sie abermals in den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (Wittenberg 1544), einmahl in fünfstimmiger Behandlung von Ludwig Senfl, ein zweites Mahl vierstimmig durch Thomas Stoltzer (Nro. XV. XIV.). Jener ersten liegt das Lied unter:

Gelobet seistu Christe
der du am Creuze hingst,
und für unsre Sünde
viel Schmach und Streich empfingst,
jetzt herrschest mit deim Vater
In dem Himmelreich,
mach uns alle selig
Auf diesem Erdreich. Kyrie ꝛc.

der zweiten aber folgende Strophe:

Unsre große Sünde
und schwere Missethat,
Christum den waren Gottesson
ans Kreutz geschlagen hat,
Drum wir dich, armer Juda,
Dazu der Jüden Schaar
nicht billig dürfen schelten,
die Schuld ist unser gar.

Triller, der die Melodie unter der Überschrift: „Auff die noten Laus tibi Christe, oder O du armer Judas“ ebenfalls in seinem Singebuche einführt, hat, nach seiner Art, die erste der beiden mitgetheilten Strophen umgebildet und noch fünf andere hinzugedichtet. Jene lautet bei ihm:

Lob und Dank wir sagen
dir Christe Gotes son
der du hast getragen
für uns viel spot und hon
und dazu erduldet
am leibe große pein,
wz wir han verschuldet
hastu gebüst allein.

Kyrie eleison,
Christe, warer mensch vnn got
Christe, erhör uns in der not.

Unter uns lebt sie noch fort mit dem bekannten Liede: „O wir armen Sünder" von Hermann Bonnus, das wohl zuerst in dem von diesem herausgegebenen Lübecker Enchiridion geistlicher Gesänge (1545) erscheint, dann aber durch Lucas Lossius in seiner um 1550 von Melanchthon bevorworteten „Psalmodia" als Passionsgesang eingeführt wird, in vierstimmigem Tonsatze von Johann Bert*). Daher rührt wohl der Irrthum, daß dieser, der allein Urheber des Tonsatzes war, auch Erfinder der Singweise gewesen; da doch, wie wir sahen, andere Tonsetzer, wie Arnold von Bruck, Ludwig Senfl, Thomas Stoltzer, um Vieles früher schon mit harmonischen Behandlungen derselben aufgetreten waren, und sie zwei und zwanzig Jahre früher schon für eine alte gelten durfte, wie sie denn auch Lucas Lossius selbst an der angeführten Stelle als solche bezeichnet. Sie ist mixolydischer Tonart, deren Bezeichnendes sie in ihren Ausweichungen vollständig darstellt. Auch kommen erhebliche Verschiedenheiten der Singart in ihr selber nicht vor, wohl aber in dem angehängten Kyrie. Bei Bert und Triller — (dieser letzte zeichnet sie in dem Umfange von C auf mit vorgesetztem b, wodurch die kleine Septime auf der siebenten Stufe herbeigeführt wird) — erscheint dieses dreifach, und zuletzt mit einem regelmäßigen Schlusse in der Grundtonart. In Senfls fünfstimmigem Tonsatze ist es nur einfach, und schließt dorisch, in der Oberquinte des mixolydischen Grundtons. Einen gleichen Schluß hat Prätorius (M. S. VI. 116) bei einem einfachen Kyrie, und ein anderes Mahl (ebend. 118) bei einem dreifachen, das zuerst dorisch, dann mixolydisch, und dann abermals dorisch endet. Die bedeutendste harmonische Behandlung unserer Singweise ist die von Prätorius, im 5ten Theile seiner Sionischen Musen, Nro. 114**); bedeutend vor Allem dadurch, daß die kleine Septime, das der mixolydischen Tonart eigenthümliche Tonverhältniß, sich überall geltend macht, wo ihre Erhöhung nicht, kraft eines Naturgesetzes, für einen vollen Tonschluß unvermeidlich wird; wie wir denn diese Nothwendigkeit des Unterhalbtons, der großen Terz der Quinte des Grundtones, als harmonischer Begleitung derselben bei ihrer Rückkehr in diesen durch eine aufwärtssteigende Quarte, oder eine niedersteigende Quinte, bereits früher darzuthun suchten. Nun gehört es zur ächten Entfaltung der Kirchentonarten durch die Harmonie, daß das Gesetz ihrer Tonreihen überall da kund werde, wo nicht ein mächtigeres ihm entgegensteht; daß da, wo es zur Erscheinung kommen kann, es auch als eine Äußerung ihres eigenthümlichen Lebens zur Anschauung gelange. So finden wir es in Prätorius Tonsatze. Der Dreiklang der Dominante des Grundtons ist bei ihm allezeit ein weicher, weil die dorische, auf der Oberquinte des Mixolydischen gegründete Tonart, eine weiche ist; ein harter wird er nur da, wo in der Grundstimme ein Abfallen oder Erheben in den mixolydischen Grundton statt findet. Bei vollen Schlüssen in die Dominante aber hat der Meister entweder die Terz weggelassen, oder mit der großen und kleinen bedeutsam gewechselt, je nach den geistigen Beziehungen des betonten Gedichtes. So kann sein Tonsatz, eben bei dieser Singweise, als Muster gelten für die lebendige, harmonische Entfaltung des Mixolydischen, wie denn auch unsere Melodie schon für sich genommen diese Tonart in voller Eigenthümlichkeit offenbart, in ihren Verwandtschaften wie Ausweichungen; Prätorius bringt diese in edler, großartiger Einfachheit uns eindringlich zur Anschauung.

---

*) Die Überschrift lautet: Canticum de peccato, et passione Christi, germanicum, auctore Hermanno Bonno, *ad melodiam cantici veteris:* „O du armer Judas." Quatuor vocibus compositum per I. Bert. C.

**) S. Beispiel 91.

Ungewiß ist die Zeit der Entstehung des Abendmahlsliedes

Gott sei gelobet und gebenedeiet

und seiner Singweise; mit Bestimmtheit läßt sich nur annehmen, daß Beides über die Reformationszeit hinausreiche, und schon in der früheren Kirche entstanden war. Luther, in seinem zu Wittenberg 1524 erschienenen Buche: „Ein weyse Christlich Meß zu halten, vn zum tisch Gottes zu gehen," nennt es unter den wenigen deutschen Gesängen der alten Kirche, „die einen Schmack etwa nach einem tapfern Geiste haben," und läßt es ihm gefallen, daß man es nach der Wandlung singe; neun Jahre später (1533) wo er „von der winkelmesse und der Pfaffen Weihe" redet, nennt er es: ein christlich rein fein Bekenntniß, von einem rechten Geiste gemacht, ein Zeugniß, daß die Laien, zu der Zeit, da es gemacht worden, beiderlei Gestalt des Sakramentes, Fleisch und Blut empfiengen, und rühmt es als eine gründliche, christliche Rede, daß sie bekennen, Christus selber habe sie gespeiset, nicht der Pfarrherr noch Priester. Und als ein sicheres Zeichen des höheren Alters von unserem Liede darf uns endlich Luthers Schlußrede gelten: Aber ich muß aufhören, dies Lied zu preisen; es sollten sonst die greulichen, verstockten Gotteslästerer, wo sie es erführen, wol hinfort dies Lied auch verbieten, das sie doch selbst, und alle ihre Vorfahren gesungen haben, und gewißlich viel Jahr vor dem Luther gemacht ist, wie sie sonst viel Lieder verbieten, da doch eitel Gottes Wort, und unser Glaube in gesungen wird.

Unser Lied nebst seiner Singweise erscheint bereits (Nro. 5) in dem Walterschen Gesangbuche von 1524, in einem vierstimmigen Tonsatze, der die Melodie dem Tenore zutheilt; die spätere Ausgabe von 1551 giebt uns einen anderen, bei dem die, sonst unveränderte, Singweise in die Oberstimme verlegt ist. In den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (1544) finden wir sie von Balthasar Resinarius vierstimmig gesetzt; doch hat ihr dieser Meister durch die Behandlung der Harmonie ein besonderes Gepräge geliehen, indem er sie nicht, ihrer Grundtonart gemäß, mixolydisch schließen läßt, sondern ihrem Schlußtone zuletzt den harten Dreiklang von C unterlegt, auf diese Art also sie in das Jonische hinüberleitet. Es hat sich übrigens diese Singweise auf zwiefache Weise gestaltet; wir könnten sagen auf dreifache, wenn wir eine örtliche Ausdehnung der bezeichnenden Modulation in der einen ihrer beiden Gestalten, die, in dieser Beziehung, nur als Abart derselben erscheint, für eine besondere Form gelten lassen wollen. Der frühesten Singart zufolge erhebt sich der Gesang am Schlusse der dritten, melodischen, oder am Ende der zweiten Zeile des Liedes, emporsteigend, zu dem Grundtone*). Diese Wendung muß um den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts in der Mark die beliebteste gewesen seyn: wir finden sie in Barth. Gesius fünfstimmigem Tonsatze wieder, ja, dort erscheint sie sogar am Schlusse des Liedes, vor dem letzten Kyrieeleison, wo, der ältesten Singart zufolge, der Gesang zur Unterquinte hinabsteigt, wogegen das Kyrie hier ein Wiedererheben zum Grundtone darstellt. Durch jenes Hinabsteigen zur Unterquinte, beide Mahle vor dem Kyrie, zeichnet sich die spätere, viel allgemeiner verbreitete Singart aus, die wir in Johann Eccards, Haßlers, Johann Hermann Scheins ꝛc. Chorälen wiederfinden. Diese beiden Formen und ihre Abart hat uns Prätorius (M. S. VII. 96—101) aufbewahrt, indem er die ältere als zu Braunschweig, die spätere als in Schwaben, Franken und Preußen, die Abart als in der Mark gebräuchlich nennt. Seiner Aufzeichnung zufolge wären in Thüringen, und in den Seestädten (Nro. 98. 99 a. a. O.) nur die vier ersten

*) S. Walters G. B. von 1524. Nro. V.

Zeilen der Melodie, nebst dem Kyrie eleison üblich gewesen. In jeder von diesen Formen übrigens tritt das mixolydische Gepräge unverkennbar hervor.

Das Lied: Gelobet seyst du Jesus Christ, wird als ein, am Christfeste von der Gemeine gesungenes, deutsches Lied bereits 1519 in dem Ordinar. incl. eccl. Swerinensis genannt, woraus auf sein höheres Alter, sein Entstehen in der alten Kirche, zu schließen ist. Es erscheint mit seiner, ohnfehlbar ihm gleichzeitigen mixolydischen Singweise zuerst in Walters Gesangbuche von 1524 (Nro. XXII.) in vierstimmigem Tonsatze, der auch in die spätere Ausgabe (1551. Nro. XIII.), wenige Besserungen in der Stimmführung abgerechnet, unverändert übergegangen ist. Neben dieser Bearbeitung, bei der die Melodie in den Tenor gelegt ist, findet sich aber dort (Nro. XIV.) noch eine andere, wo dieselbe der Oberstimme zugetheilt erscheint; und in eben dieser Stimme treffen wir sie in einem der beiden Tonsätze, welche die 123 Gesänge für die gemeinen Schulen (1544) enthalten (No. VI.). Er ist mit keinem Namen eines Setzers überschrieben, könnte aber von Balthasar Resinarius herrühren, dem der vorangehende (Nro. IV.) angehört; wenn er nicht vielleicht dem Herausgeber der Sammlung, Georg Rhau zu Wittenberg, zuzuschreiben ist, der unter den Tonsetzern jener Zeit mit Lob genannt wird, und den vielleicht alle mit keiner Namensbezeichnung versehenen mehrstimmigen Bearbeitungen geistlicher Melodieen in jenem schätzbaren Liederbuche zum Urheber haben. Prätorius giebt im 5ten Theile seiner Sionischen Musen (Nro. 60 — 66) uns sieben mehrstimmige Bearbeitungen der Singweise, zwei zu drei, drei zu vier, zwei zu fünf Stimmen, unter ihnen auch die Waltersche (Nro. 64) und eine (65) von Raselius; in dem folgenden Theile desselben Werkes hat er die örtlichen Abweichungen bei derselben aufgezeichnet: Nro. 21 die in Schwaben und Franken, Nro. 22 die in Meißen und der Mark, Nro. 23 die in Preußen, Nro. 24 die in den Seestädten gangbare. Diese verschiedenen Singarten indeß betreffen nur den Schlußfall des Gesanges am Ende, und einige melodische Wendungen, ohne das Wesen der Melodie in der Folge und Art ihrer Ausweichungen anzutasten, die in allen zuerst nach der Oberquarte (dem Jonischen), dann zurück nach dem Grundtone, sodann nach der Oberquinte, oder Unterquarte (dem Dorischen) gerichtet sind, von wo aus der Rückweg in die Grundtonart bei der einen und der andern auf eine etwas verschiedene Weise gefunden wird. Auch hier ist Prätorius wegen bedeutsamer Entfaltung der Tonart zu loben, zumahl in der Seestädtischen Singart unserer Melodie. Anderer Tonsätze derselben, deren sehr viele vorhanden sind, und zumahl des treflichen fünfstimmigen von Johann Eccard, wird bei den Setzern geistlicher Tonweisen im ersten Jahrhundert der Kirchenverbesserung gedacht werden, wo wir dem genannten Tonmeister einen besondern Abschnitt zu weihen gedenken.

Das Lied: Gott der Vater wohn' uns bei, war als Litanei in der Kreuzwoche, und zu den Bittfahrtzeiten vor dem Himmelfahrtfeste bereits in der alten Kirche üblich. Es enthält indeß nicht, wie jetzt, in seiner erneuten Gestalt, nur eine Anrufung von Gott Vater, Sohn und heiligen Geist, sondern auch Bitten an die heilige Jungfrau, an Ortsheilige, konnte daher nicht unverändert aufgenommen werden in den evangelischen Kirchengesang. So erscheint es denn „gebessert und christlich corrigyret“ in dem Breslauer Gesangbuche von 1525, in dem Nürnberger und Wittenberger Enchiridion desselben Jahres, als Lobgesang an die Dreieinigkeit. Um eben diese Zeit, in Walters Gesangbuche von 1524, treffen wir seine Singweise in fünfstimmigem Tonsatze, den auch die Ausgabe von 1551 unverändert mittheilt, und der in Prätorius Sionischen Musen (V. 155) wieder vorkommt. Neun Jahre später (1534) erscheint eine vierstimmige Behandlung derselben von Arnold v. Bruck in den 120 zu Nürnberg heraus-

gegebenen Liedern; und diese finden wir 1544 in die 123 Lieder für die gemeinen Schulen wieder aufgenommen, nebst einer andern von Balthasar Resinarius (Nro. 33. 34.). Die Melodie ist ionischer Tonart, heiter, faßlich, volksmäßig; fünf verschiedene Singarten derselben hat Prätorius uns aufgezeichnet (VI. 163 — 167), deren Abweichungen indeß vollkommen unerheblich sind.

Zuletzt ist nun noch der treflichen Melodie des Liedes: „Mitten wir im Leben sind“ zu gedenken. Dieses allerdings, nicht aber jene, ist auf den alten lateinischen Gesang: „Media vita in morte sumus“ zurückzuführen, wie es denn auch bei seinem frühesten Vorkommen sich stets so überschrieben findet. Lateinisch gehört es dem Ende des neunten, oder dem Anfange des zehnten Jahrhunderts an, und rührt von Notker dem Stammler her: allein seine Singweise, wie Lucas Lossius sie in seiner „Psalmodia“ aufgezeichnet hat, zeigt, die gleiche, phrygische Tonart ausgenommen, mit der jetzt gebräuchlichen gar keine Ähnlichkeit. Diese dürfte daher mit der deutschen Übertragung unseres Liedes als gleichzeitig anzunehmen seyn*). Eine solche nun finden wir am frühesten in dem Baseler Plenarium von 1514. Sie steht auf der Rückseite seines Titelblattes, unter einem Holzschnitte von Hans Scheuffelin, Christum am Kreuze vorstellend, und lautet:

In mittel unseres lebens zeit
im tod seind wir umbfangen
wen suchen wir der uns hilfe geit
von dem wir huld erlangen?
dan dich Herr alleine,
der umb unsre missethat
rechtlichen zürnen tuest.
heiliger herre got, heiliger starker got,
heiliger und barmherziger heilmacher got,
laß uns nit gewalt tun des bitteren todes not.

Diese Strophe zeigt ein Maaß, das dem der Melodie des von Luther überarbeiteten, und um zwei Gesätze vermehrten Liedes übereinstimmt, bis auf kleine Abweichungen der Art, wie wir sie auch in anderen Liedern jener Zeit zwischen deren einzelnen Strophen nicht selten finden. Es ist daher nicht unwahrscheinlich, daß jene Singweise mindestens um 1514 schon vorhanden war; wir dürften indeß nicht anstehen, sie für älter anzunehmen, da das Lied in seiner lateinischen Urform als Schlacht- und Zaubergesang sehr üblich war, weil man meinte, den Sieg damit bannen zu können, und eben deshalb auch wohl frühe schon Übertragungen desselben versucht wurden. Auch erscheint unsere Melodie bereits in den frühesten geistlichen Lieder- und Singebüchern. In Walters Gesangbuch von 1524 steht sie an der dritten Stelle, unmittelbar hinter den alten deutschen Kirchenliedern: Nun bitten wir den heiligen Geist, und: Komm heiliger Geist, Herre Gott, in vierstimmigem Tonsatze; in die gemischte Sammlung der 120 Lieder zu Nürnberg 1534 ist sie in Arnolds von Bruck ebenfalls vierstimmiger Behandlung aufgenommen: dreimahl (Nro. 90. 91. 92.) finden wir sie in den 123 Liedern (1544), darunter einmahl von Balthasar Resinarius, und zweimahl durch Arnold von Bruck gesetzt: in der späteren Ausgabe von Walters Gesangbuche endlich (1551) erscheint sie zweimahl (45. 46.) fünfstimmig gesetzt, einmahl so — eine seltene

*) S. die Melodie dieses Liedes in M. Prätorius Tonsatze, Beispiel 92.

Erscheinung in jener Zeit — daß sie im Basse die Grundlage des Harmoniegebäudes bildet. Vier verschiedene Singarten derselben, eine Braunschweiger, Meißner, Märkische und Preußische (VIII. 154—157) hat Prätorius uns aufgezeichnet, von denen nur die letzte von Erheblichkeit ist, da alle übrigen im Wesentlichen übereinstimmen. Prätorius zufolge modulirte man in Preußen in der ersten Zeile des zweiten Theiles:

„Das bist du Herr alleine“

nicht nach dem Jonischen, sondern dem Dorischen, nach d, und eben so zu den Worten:

„Du ewiger Gott,“

wo der Gesang sonst in den Grundton zurückzukehren pflegt. Dennoch hat Johann Eccard, dessen fünfstimmige Behandlung unserer Melodie den zweiten Theil seiner Choräle beschließt, obgleich er sonst der Preußischen Singart sich anzuschließen pflegt, sie doch hier verlassen, und den gebräuchlicheren sich angeschlossen, die in der That auch dem Wesen der Grundtonart angemessener sind.

Vergleichen wir nun diese Melodieen älterer deutscher, in den evangelischen Kirchengesang aufgenommener geistlicher Lieder, mit den aus dem Volksgesange stammenden Singweisen, welche später eine kirchliche Bestimmung erhielten; so tritt uns in jenen zunächst das große Übergewicht der vorzugsweise kirchlichen Tonarten entgegen, derjenigen, die in ihrer Gliederung von den in dem Volksgesange vorwaltenden, unserer heutigen Kunstübung ausschließend gebliebenen Tonarten, ganz abweichen, des Mixolydischen, Phrygischen und Dorischen. Nur drei finden wir unter den zehn so eben betrachteten Singweisen, welche der ionischen Tonart angehören, die also mit unseren Durmelodieen verglichen werden könnten; die der Lieder: Nun bitten wir den heiligen Geist; Komm heiliger Geist, Herre Gott; Gott der Vater wohn' uns bei. Diesen stehen indeß vier aus der mixolydischen Tonart entgegen, und eben solche, die deren volle Eigenthümlichkeit auf das Bestimmteste ausprägen: Dies sind die heil'gen zehn Gebot; O wir armen Sünder; Gott sei gelobet und gebenedeiet; Gelobet seist du Jesus Christ; zwei entschieden phrygische: Da Jesus an dem Creuze stund; Mitten wir im Leben sind: eine dorische von hohem Alterthume: Christ ist erstandert. Dagegen mangelt bei allen zehn das Streben nach selbständiger rhythmischer Gestaltung; sie schließen sämmtlich nur dem Maaße ihrer Lieder sich an, durch das ihr Bau völlig und ausschließend bedingt wird. Diese Maaße selbst sind aber zumeist solche, die mit den gebräuchlichsten des Volksgesanges nichts gemein haben, und in denen, bis auf zwei, auch keine anderen Lieder gedichtet worden; denn die wenigen neueren, die den Maaßen der Lieder: Nun bitten wir den heiligen Geist, und Gelobet seist du Jesus Christ sich anschließen, kommen hier nicht in Betracht. Jene zwei Melodieen aber, die eine Ausnahme machen, werden durch Maaße geregelt, die den beliebteren des Volksgesanges im 16ten Jahrhunderte sehr nahe kommen, und durch leichte Umstellungen, durch geringe Ergänzungen, ihnen gleich zu machen, also von ihnen herzuleiten sind. Es sind die Singweisen der Lieder: Dies sind die heil'gen zehn Gebot, und: Da Jesus an dem Kreuze stund. Jenes erste hat mit Georg Frundsbergs Lied: „Mein Fleiß und Müh ich nicht hab' gspart“ einerlei Maaß, wenn wir die Stellung seiner letzten beiden Zeilen in der Art verändern, daß die viersylbige die letzte, die achtsylbige dagegen die vorletzte wird. Dieses letzte stimmt mit dem alten weltlichen Liede „Wer das Elend bauen will“ im Maaße überein, wenn wir seiner ersten und vierten Zeile die kurze, iambische Vorschlagssylbe nehmen, wodurch sie dann siebensylbige, trochäische werden. Die Melodieen dieser beiden älteren geistlichen Lieder sind aber auch die einzigen, nach deren Maaßen wir schon im 16ten und 17ten Jahrhunderte neue geistliche Lieder gedichtet, ja, auch mit neuen, selbständigen Singweisen versehen finden. Das Maaß des Liedes: Dies

sind die heil'gen zehn Gebot liegt dem Liede von Nicolaus Hermann: „Erschienen ist der herrlich' Tag" zu Grunde; dem von Erasmus Alber: „Nun freut euch Gottes Kinder all" dem Ristschen: „Ist dieser nicht des Höchsten Sohn," für welche alle auch besondere Singweisen vorhanden sind, so, daß die jenes alten Wallfahrtsliedes selten für sie benutzt zu werden pflegt. Öfter noch hat man sich des Maaßes bedient von dem Liede: Da Jesus an dem Kreuze stund. Adam Reußners Lied: „In dich hab ich gehoffet Herr" ist in Valentin Bapsts Gesangbuche seiner Melodie angeeignet, erscheint aber späterhin auch mit mehren eigenen Melodieen (Pr. M. S. VIII. 19—27); Georg Weissels Lied „Im finstern Stall, o wundergroß" schließt demselben Maaße sich an, und ist in Joh. Eccards und Stobäus Preußischen Festliedern (Th. I. Nro. 14) durch den letzten beider Meister mit einer neuen Singweise geschmückt worden; eine zweite hat Johann Crüger dazu erfunden, eine dritte findet sich in der Zugabe zu Freilingshausens Gesangbuche vom Jahre 1710. Später dichtete Paul Gerhard sein Lied: Ich weiß, mein Gott, daß all mein Thun ꝛc. in demselben Maaße, und Joh. Georg Ebeling erfand dafür eine eigene Melodie (Paul Gerhards geistliche Andachten ꝛc. Nro. XXX). Endlich sind in Dr. Beckers Psalmbuche der 4te, 22ste, 31ste, 54ste, 70ste, 120ste auf dieses Maaß gerichtet, und Heinrich Schütz hat jedem derselben eine besondere neue Singweise angeeignet. Freilich findet sich in eben diesem Psalmbuche der 111te Psalm dem Maaße des Liedes: „Gott sei gelobet und gebenedeiet" angepaßt, mit einer Melodie von Heinrich Schütz; dies aber ist auch der einzige Fall des anderweiten Gebrauches von diesem sonst ungewöhnlichen Maaße, den wir zu finden vermochten. So dürfen wir denn behaupten, daß von den zehn Melodieen älterer Lieder, die wir, als in den neuen, evangelischen Kirchengesang aufgenommen, zuvor betrachteten, acht den Liedern eigenthümlich geblieben sind, mit denen sie zuerst in denselben eintraten, und weder anderen angepaßt wurden, noch andere, allgemeiner verbreitete, nach ihren Maaßen erfundene Singweisen neben sich hatten. Dieses letzte ist zwar von den zwei übrigen nicht zu sagen, denn man verwendete die mehr dem Volkstone sich nähernden Maaße ihrer Lieder zu neuen geistlichen Dichtungen, allein man erfand zugleich für diese auch neue, ihrem Inhalte näher sich anschließende Singweisen, und jene alten, noch über die Anfänge der Kirchenverbesserung hinaufreichenden Melodeyen blieben zumeist ihren ursprünglichen Liedern eigen. Unter jenen acht ersten Singweisen finden wir bei der Mehrzahl, — den fünfen der Lieder: Christ ist erstanden; Nun bitten wir den heiligen Geist; Komm heiliger Geist, Herre Gott; Gelobet seist du Jesus Christ; Gott der Vater wohn' uns bei, — um die ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts nur örtliche Abweichungen, wie sie bei mündlicher Fortpflanzung der Melodieen unter dem Volke fast unvermeidlich sind, oder, wie bei der dritten, eine Ausgestaltung ihrer melodischen Wendungen zu vollkommnerem Ebenmaaße. Erheblicher schon sind die Abweichungen bei der Singweise des Judasliedes, doch kommen sie nur bei dem ihr angehängten Kyrie, und in der Folge seiner Schlußfälle vor, und mögen wohl nur auf ursprünglich falscher, durch den Gebrauch indeß örtlich festgestellter Auffassung dieses Theiles der Melodie, eigentlich nur ihres Anhanges, beruhen; denn die Weise des Liedes selber ist unverändert geblieben. Eben so kann eine einzige örtliche Abweichung bei der Melodie des Liedes: „Mitten wir im Leben sind," die schon eine bedeutendere ist, weil sie eine fremde Modulation durch Veränderung eines der mittleren Schlußfälle einführt, nur für eine unrichtige Auffassung gelten, und hat Prätorius auch durch deren Aufnahme in seine Sionischen Musen sie als eine bestehende anerkannt, so hat doch andererseits Eccard dadurch, daß er in seinen, der Preußischen Singart — der sie zugeschrieben wird — sonst sich anschließenden Chorälen die ursprüngliche wiederherstellte, ihren Werth und ihre Veranlassung deutlich in das Licht gestellt. Die erheblichsten Verschiedenheiten

finden sich bei der Singart des Liedes: Gott sei gelobet und gebenedeiet; allein die dreifache Abweichung in den Modulationen, die wir hier finden, tastet nirgend das Gepräge der Grundtonart der Melodie an, dieses bleibt in seinen wesentlichen Theilen dasselbe, wenn es auch in der einen Singart schärfer heraustritt, als in der andern. Kaum also werden wir behaupten dürfen, es habe hier eine umbildende Thätigkeit obgewaltet anders, als in beschränktem Maaße. Nur in zwei Fällen tritt eine solche unverkennbar hervor. Zuerst bei der Singweise des Liedes: „Da Jesus an dem Kreuze stund.“*) Verwendete man ihr dem Volkstone näher stehendes Maaß zu anderen geistlichen Dichtungen, für die man neue Singweisen erfand, so machte man sogar auch einen Versuch, ihre Grundtonart, die phrygische, in die volksmäßigere äolische, — eigentlich in eine weiche Tonart im Sinne unserer Kunstübung, — zu verwandeln. Allerdings war diese Umbildung nur eine örtliche, deren Alter wir nicht einmahl genau kennen, sondern sie erst zu Anfange des 17ten Jahrhunderts aufgezeichnet finden, wo sie Prätorius als eine in der Mark übliche, wahrscheinlich nach Gesius fünf- und vierstimmigen Chorälen (Frankfurt a. O. 1601) mitgetheilt hat. Gesius aber ist geständlich nicht ihr Urheber; er hat sie, wie alle bei ihm vorkommenden Singweisen, als eine in seinem Vaterlande von Alters her gebräuchliche aufgenommen, und seinem Tonsatze zu Grunde gelegt, wie er denn in seiner Vorrede selber sagt: er habe vornehmlich dahin gesehen, daß die gebräuchliche und gewöhnliche Choralmelodie im Diskante behalten und unverändert geblieben sei, damit also die christliche Gemeine mitsingen könne. Eben in seinem Vaterlande finden wir aber ein zweites, ebenfalls von ihm aufgenommenes Beispiel der Umbildung einer altphrygischen Weise in eine äolische, und unter ganz gleichen Voraussetzungen, an der aus lateinischem Choral stammenden Melodie des Liedes: Christus der uns selig macht (Patris sapientia). Das trochäische Maaß dieses Liedes, das in acht Zeilen einen regelmäßigen Wechsel zeigt von einer sieben- und einer sechssylbigen, wird durch eine geringe Veränderung, den Zusatz einer kurzen Vorschlagssylbe, der es in ein iambisches, mit einer acht- und siebensylbigen Zeile viermahl wechselndes verwandelt, dem allergangbarsten des Volksgesanges gleich, dem es hienach äußerst nahe steht: wie es denn auch ohne diese Veränderung für andere geistliche Dichtungen mit neuerfundenen Singweisen benutzt wurde, von denen hier nur Heinrich Alberts: „Einen guten Kampf hab' ich ꝛc.,“ Stockmanns: „Jesu Leiden, Pein und Tod“ und Paul Gerhards und Ebelings: „Schwing dich auf zu deinem Gott“ erwähnt werden mag.

Was endlich die Melodie des Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ betrifft, so wurde seine Grundtonart durch eine örtliche Abweichung zwar nicht völlig verändert, in einer der gesangreichsten Provinzen Deutschlands aber, in Thüringen, ihr eine ihrer eigenthümlichsten Modulationen ganz entzogen, und so die Singweise den volksmäßigen näher gebracht.

Die aus dem ältesten lateinischen Kirchengesange herrührenden Melodieen, welche der um das erste Viertel des 16ten Jahrhunderts sich bildende neue der Evangelischen in seinen Kreis aufnahm, suchte er, wie wir sahen, gedrängter, rhythmischer, und dadurch dem Volke eindringlicher zu gestalten, ohne jedoch die Eigenthümlichkeit ihrer Grundtonarten zu verwischen; von später entstandenen Singweisen lateinischer Gesänge der alten Kirche nahm er zumeist die der Festlieder auf, die schon bei ihrem Entstehen das Gepräge trugen, das er jenen älteren erst zu geben suchte. Die früheren deutschen geistlichen Lieder behielten zumeist ihre ursprünglichen Gesangformen, wo nicht durch mündliche Überlieferung Eines oder das Andere sich in

*) S. das Beispiel 62, in Vergleich mit Nro. 3 und 123.

denselben verändert hatte; nur einen einzelnen Fall, der Ausbildung mehr als Umbildung, vermochten wir aufzufinden, denn die geschmücktere Melodie schien aus der einfacheren entstanden zu seyn, gewann auch nur örtliche Geltung. Die meisten dieser früheren deutschen geistlichen Lieder waren in Maaßen gedichtet, die, dem Volksgesange fremder, nur in allgemeinen Zügen sich ihm näherten; fand aber eine größere Annäherung statt, die wir in nur drei Fällen beobachteten, da benutzte man solche Maaße zu neuen Dichtungen, zu neuen volksmäßigeren Weisen. Örtlich ging man selbst noch weiter. Wenn auch die ältesten Melodieen für Maaße solcher Art ihren ursprünglichen Liedern meist ausschließend verblieben, so geschahe es doch, daß ihren streng kirchlichen Tonarten dieses Gepräge entzogen wurde, daß man sie in eine neue Gestalt umbildete, die zwar die allgemeinen Umrisse der alten noch erkennbar an sich trug, aber den Singweisen weltlicher Lieder nunmehr genähert erschien.

In solchen Verhältnissen, wie wir sie zu entwickeln gestrebt, standen der alte lateinische Kirchengesang, das deutsche geistliche Lied, der Volksgesang des beginnenden 16ten Jahrhunderts einander gegenüber. Wie nun bildete aus diesen Grundlagen, aus den darin verborgenen Lebenskeimen, der neue evangelische Kirchengesang sich hervor? Dieses zur Anschauung zu bringen, ist die Aufgabe der nun folgenden Darstellung.

Zweiter Abschnitt.

Die ältesten, ursprünglich geistlichen Liedweisen, aus dem ersten Jahrzehend der Kirchenverbesserung.

1517 — 1527.

Was wir als Quellen des evangelischen Kirchengesanges zuvor bezeichneten, würden wohl Manche eher seine Grundlagen nennen mögen, wie wir es eben gethan. Seiner Bestimmung zufolge, als geistlicher Volksgesang, mußte er sich lehnen an jene Gebiete, die wir durchwandelten; um des Kirchlichen willen, an das von der Kirche Geheiligte, oder doch nicht Gemißbilligte; der Volksmäßigkeit wegen an die Töne des unbewußten Kunsttriebes. Aus innerer Nothwendigkeit fand er sich gedrungen, das auf jenen Gebieten, auf dem einen doppelgestaltig, Gewachsene, zu entlehnen, sich anzueignen. So baute sich das Neue auf über dem Alten, als seiner Grundlage, das Werdende über dem Gewordenen.

Allein es konnte doch nicht ein bloßes Entlehnen genügen in dem vorausgesetzten Sinne. Schon, sofern es den alten lateinischen Kirchengesang in Anspruch nahm, ein von Alters her Übertragenes, in einer entlegenen Zeit Wurzelndes, ergab sich die Nothwendigkeit eines umbildenden Aneignens, damit den Forderungen der Gegenwart und zumahl der Volksmäßigkeit genug gethan werde. Dazu kamen die Ansprüche der in Ausbildung der Kunst des Tonsatzes rasch fortschreitenden Zeit. Ein Kirchengesang für die Gemeine sollte geschaffen werden, aber nur Schwarmgeister, selbst diesen zu verwerfen geneigt, konnten alle Kunst aus der gereinigten Kirche Gottes verbannen wollen. Die heilige Tonkunst zumahl, die so reich unter dem Papstthume aufzublühen begann, sollte durch das Evangelium nicht zu Boden geschlagen werden. Umbildend verschmolz der in dem Volksgesange vorwaltende, melodisch-rhythmische Bestandtheil dem alten Kirchengesange; durchbildend wirkte die aufblühende Kunst der Harmonie, die

Bedeutung des Melodischen erst völlig zur Anschauung bringend, die freiere, bewußtere Entfaltung desselben hervorrufend, begünstigend. Die Thätigkeit des Sängers, des Setzers, reichte in diesem Sinne sich die Hand; das bis dahin Gewordene erschien in neuer, fruchtbarer, belebender Beziehung, als eine reiche Quelle für die Schöpfungen der Gegenwart, dem Werdenden inniger, lebendiger verwandt, als wir es mit dem Worte Grundlage auszudrücken vermöchten.

So ist nicht nur der Name Quelle, den wir gewählt, sondern auch die Art der bisherigen Darstellung gerechtfertigt.

Die bildenden, befruchtenden Bestandtheile unserer Quellen erheischten eine längere, bei ihnen aufmerksam verweilende Betrachtung. Die Fünfheit der Grundtonreihen des alten Kirchengesanges, gegenüber der Zweiheit jener Reihen in dem Volksgesange; die Mannichfaltigkeit der dichterischen Maaße, der musikalischen Rhythmen dieses letzten, im Gegensatze zu der rhythmischen Dürftigkeit der jenem ersten entlehnten Gesänge, durfte nicht vorübergehend abgehandelt werden. Beschränkte die Einwirkung des älteren lateinischen, wie deutschen Kirchengesanges sich zumeist auf die früheren Zeiten des neuen evangelischen Chorales, so war die des Volksgesanges, mehr oder minder bewußt, eine durch die ersten beiden Jahrhunderte der Kirchenverbesserung fortdauernde, und es erschien nothwendig, sie im Zusammenhange zu betrachten, der Anschaulichkeit wegen sowohl, als des mannichfaltigen Sinnes, in welchem sie hervortrat. Der Einfluß des älteren Kirchengesanges, wie des, den Zeiten der Kirchenverbesserung näher stehenden, beruhte aber nicht allein auf der Thätigkeit des Sängers, sondern auch des durchbildenden, die Bedeutung des Melodischen mittelbar immer mehr zeitigenden Setzers; auch dessen Bestrebungen waren daher auf diesem Gebiete näher zu erwähnen, sofern sie auf mittelbare oder unmittelbare, umbildende oder neubildende melodische Schöpfung einwirkten. Nur dasjenige durfte der Abhandlung von den Setzern der Choralweisen vorbehalten bleiben, was dazu diente, das eigenthümliche Verdienst jener Männer ausschließend zur Anschauung zu bringen, den Fortschritt der Kunst des Tonsatzes an ihren Werken darzulegen.

In jenem Um- und Durchbilden bahnte die unmittelbar schöpferische Thätigkeit auf dem Gebiete des Choralgesanges sich an, zu deren Betrachtung wir nunmehr fortschreiten. Doch ist damit nicht gesagt, daß sie, der Zeitfolge nach, überall die spätere gewesen, sondern nur, daß ihr Fortwachsen an Umfang und Reichthum durch Beides auf das Gedeihlichste gefördert worden, nachdem die Kirchenverbesserung für geistlichen Gesang der Gemeine, geheiligten Volksgesang, eine tiefe, dauernde Begeisterung geweckt hatte. Denn die Thatsache eines vor der Kirchenreinigung bestehenden deutschen geistlichen Gesanges, der die Anfänge unseres evangelischen Chorales in sich schließt, liegt geschichtlich zu Tage, und in ihr das Daseyn einer unmittelbar schöpferischen Thätigkeit, ehe überhaupt noch eine umbildende hervorgetreten war. Die Frucht dieser Thätigkeit, wie sie schon Aufgabe geworden war für die durchbildenden Bestrebungen des Tonsetzers, hat uns nur so eben beschäftigt. Diesen älteren, deutschen Kirchengesang werden wir stets eher Grundlage als Quelle unseres evangelischen Chorales zu nennen haben. Was er demselben als bildenden Bestandtheil hinzubrachte, die Fünfheit seiner Grundtonreihen, empfing dieser wesentlicher, wirksamer, durch den alten lateinischen Kirchengesang, der die Thätigkeit des Setzers und zumahl die umbildende des Sängers so viel lebendiger in Anspruch nahm. Denn ruhte diese letzte auch keinesweges gänzlich bei dem älteren deutschen geistlichen Gesange, so ist doch, — die Umbildung älterer dahin gehöriger Lieder nicht zu erwähnen, von der hier die Rede nicht ist, — neben jenen, örtlichen Veränderungen der kirchlichen Grund-

tonart zweier Weisen dieser Art nur ein Fall bekannt von gänzlicher Umschaffung einer solchen, wodurch die Beibehaltung der ursprünglichen Melodie neben der umgebildeten jedoch nicht ausgeschlossen wurde. Es ist die alte Singweise des Osterliedes: „Christ ist erstanden" gemeint, und die ihr gegenüberstehende des lutherischen: „Christ lag in Todesbanden." Die Weise des älteren deutschen geistlichen Liedes entlehnte ferner auch nicht die Maaße des Volksgesanges; wir kennen — sofern sie nämlich in unserem Chorale fortlebt — nur zwei in ihr vorkommende Strophenarten, die den in jenem vorkommenden nahe stehen; seine eigenthümlichen, rhythmisch-musikalischen Bestandtheile waren ihr fremd. Sie diente der Ausbildung des neuen Chorals, sofern sie die bildenden Bestandtheile des alten lateinischen in einer Gestalt in sich schloß, die durch Mannichfaltigkeit der Maaße und deren Anordnung dem Volksliede näher gestellt war. Allerdings ist, wenn der Volksweise gegen den alten Kirchengesang ein größerer Reichthum hierin beigemessen wird, von einer Vergleichung derselben mit antiken Maaßen nicht die Rede, und kann es nicht seyn, weil das, was der neue Choral aus dem alten lateinischen aufnahm, entweder an ungebundene Rede geknüpft war, oder nur an ein einziges, eben das einfachste, iambische Maaß. Allein der neuerwachten, lebendig eingreifenden Thätigkeit des beginnenden 16ten Jahrhunderts blieben auch jene Maaße des Alterthums, und der Reichthum ihrer Rhythmen keinesweges fremd. Man versuchte ihre Betonung, man wandte sie an auf geistlichen Gesang, der jedoch, ohne in der Kirche heimisch zu werden, zumeist in den Grenzen der Schule blieb, und auf den Kirchengesang nur einen mittelbaren Einfluß übte. Auch davon soll gehörigen Ortes, und, so viel es thunlich seyn wird, im Zusammenhange gehandelt werden.

Hier wird uns zunächst obliegen, in dem ersten Jahrzehend der Kirchenverbesserung das Verhältniß zu erforschen, in welchem die schöpferische Thätigkeit in Erfindung neuer, geistlicher Liedweisen gestanden habe zu dem um- und durchbildenden Entlehnen; wobei wir zugleich werden in Acht zu nehmen haben, welchem der drei zuvor betrachteten Gebiete das Entlehnte zumeist angehört habe. Wohl könnte Manches, das wir, emsigen Forschens ungeachtet, aus Mangel näherer Nachricht, jetzt als neues Erzeugniß dieser Zeit bezeichnen, dennoch künftig als Entlehntes erscheinen; doch darf die Möglichkeit eines solchen Ergebnisses unsere Arbeit nicht hindern. Jemehr wir die eigenthümlich gestaltenden Bestandtheile des alten Kirchengesanges, der Volksmelodie, in den Singweisen, die wir in den ältesten Denkmahlen dieser Zeit antreffen, verschmolzen, je weniger wir sie vereinzelt finden, um so mehr werden wir diese Weisen als damals neugeschaffene ansehen müssen, wenn sie als entlehnte nicht nachzuweisen sind, und kaum dürfen wir fürchten hierin zu irren. Die Durchbildung dieser neuen Weisen wird uns dann in der folgenden Untersuchung, über deren Setzer, beschäftigen.

In die Mitte unserer gegenwärtigen Betrachtung werden wir, als ältestes und bedeutendstes Denkmahl des evangelischen Choralgesanges, das Gesangbuch Johann Walters vom Jahre 1524 zu stellen haben. Man hat sein Daseyn bisher aus anscheinend triftigen Gründen bezweifelt, allein es steht als eine Thatsache fest. Die Königl. Bibliothek zu München erfreut sich eines so werthvollen Besitzes (Rar. I. 4. 6ᵃ Cimel.), wenn auch nicht des vollständigen, denn nur die Tenor- und Baßstimme sind vorhanden. Das erste Blatt beider hat eine in Holz geschnittene, breite Einfassung; oben erblickt man blasende, unten singende, geflügelte Engelsköpfe, an den Seiten laufen Arabesken hin. Innerhalb dieser Einfassung steht in der Tenorstimme: Geistliche gesangk|buchleyn|TENOR.|Wittenberg M. D. iiij, durch einen seltsamen, vielleicht im Verfolge des Druckes erst erkannten und verbesserten Satzfehler; die Grundstimme, nur als BASSVS bezeichnet, trägt die richtige Jahrzahl (M. D. xxiiij). Es wiederholt

sich hier auf ganz ähnliche Weise, was bei einer, dem Walterschen Gesangbuche in demselben Jahre vorangegangenen Liedersammlung sich zutrug, die bei ihrem dürftigen Inhalte — sie enthält nur acht Lieder — ihr freilich nicht verglichen werden darf. Sie führt den Titel: „Etliche Christliche Lyeder, Lobgesang, und Psalm, dem reinen wort gotts gemeß, auß der heiligen gschrift durch mancherley Hochgelarter gemacht, in der Kirchen zu singen, wie es dann zum tail berayt zu Wittemberg in yebung ist.“ Als Druckort ist Wittenberg angegeben, und der eine der beiden davon vorhandenen Drucke hat daneben die Jahrzahl M. D. X. iiij, der zweite richtiger 1524; denn daß Luther schon zehn Jahr vor diesem Zeitpunkte die vier deutschen Lieder gedichtet haben sollte, welche hier als die seinigen mitgetheilt werden, ist eben so wenig zu glauben, als daß er noch zehn Jahre zuvor mit Johann Walter ein geistliches Gesangbuch sollte herausgegeben haben. Früher indeß als Walters Gesangbuch sind ohne Zweifel diese acht Lieder erschienen, und eben so auch zwei andere Sammlungen geistlicher Gesänge. Allen diesen Drucken fehlt die, bei gleichzeitigen oder ältern sonst neben der Jahrzahl oft beigefügte Angabe von dem Tage der Vollendung des Druckes, wir haben also daran hier kein sicheres Kennzeichen der Reihefolge ihres Erscheinens. Allein man wußte damals gewiß allgemein, daß Luther eine Sammlung geistlicher Lieder vorbereite, daß Johann Walter, der geschätzte Tonsetzer, ihm dabei zur Hand gehe; viele seiner Lieder waren schon im Gebrauch, Melodieen waren dafür nothwendig, und es mochte angemessen scheinen, diese, ohne künstlichen Tonsatz, neben den Liedern, so viel man deren habhaft werden konnte, mitzutheilen, zu allgemeinerem Gebrauch, und zu wohlfeilerem Preise. Dabei sollte aber auch die Voraussetzung erregt werden, Luther selbst habe Theil an diesen Unternehmungen, diese gingen neben seiner größeren her, deren Vollendung längere Zeit erheische bei den vielen künstlichen Tonsätzen Walters, welche sein Buch begleiten sollten, sie sei darum so schnell nicht zu erwarten. Auf diesem Wege, und als Vorgänger, mögen also jene so viel dürftigeren Sammlungen entstanden seyn. Was die acht Lieder betrifft, so ist vollkommen unwahrscheinlich, daß sie mit Luthers Vorwissen, oder gar seiner Genehmigung, ja, daß sie überall nur in Wittenberg erschienen seyen. Denn diese Stadt erscheint auf dem Titel zuerst als fremder Ort, dennoch wird sie später als Druckort genannt; Luther aber und die Seinigen hätten es unfehlbar verschmäht, mit dem Beiworte „viel Hochgelarte“ vor der Welt zu prangen. Ein fremder Drucker also war es wohl, der diese Lieder zusammengerafft hatte, und durch einen anpreisenden, lockenden Titel seinen Vortheil zu sichern hoffte. Eine gleiche Bewandtniß wird es mit jenen zwei anderen Sammlungen gehabt haben, die im Jahre 1524, beide zu Erfurt, ohne Angabe des Druckers erschienen und beide den Titel „Enchiridion“ führen, wie sie denn auch beide den Wunsch aussprechen, daß man mit den darin enthaltenen, oder ihnen gleichen Gesängen „die Jugend auferziehen möge.“ Das eine ist „zum schwarzen Horn, bei der Kremer Brucken“ gedruckt, das andere „in der Permenter Gassen, zu Ferber Faß;“ beide enthalten fünfundzwanzig Lieder, achtzehn Luthers, sieben anderer geistlicher Dichter, und beide unterscheiden sich nur dadurch, daß das erstgenannte zehn, das andere elf Weisen zu Luthers Liedern hat, wogegen jenes vier, dieses nur drei zu den übrigen mittheilt. Die Herausgeber dieser „Handbüchlein“ nannten sich nicht, weil sie Unbefugte waren, und hatten sie auch den Druckort im Allgemeinen richtig angegeben, so bezeichneten sie ihn dennoch auf unbestimmte Weise, um verborgen zu bleiben, aber auch um eine Theilnahme Luthers, ohne sie der Wahrheit entgegen geradehin zu behaupten, bei so schwankenden Angaben als möglich erscheinen zu lassen. Ihnen, den unvollständigeren Sammlungen, folgte dann das so viel reichere Waltersche Gesangbuch, schon deshalb gewiß das spätere, wohl erst mit Ausgange des Jahres 1524: der betriebsame Peter Schöffer druckte es sofort in Straßburg nach, wo es

unter dem Titel erschien: Geystliche Gsangbüchlin, Erstlich zu Wittenberg, vnd volgend dürch Peter Schöffern getruckt, im jar M. D. xxv. An den östlichen und westlichen Grenzen Deutschlands verbreitete es sich schnell auf diesem Wege; allein auch die, wenn gleich unvollständigeren Enchiridien blieben nicht ohne Nachwirkung. Sie waren dem Bedürfnisse eines geistlichen Singebuches ohne künstliche Tonsätze entgegengekommen, der größeren Menge zugänglicher und bequemer, und vielleicht rührt ihre große Seltenheit eben daher, daß die Auflagen schnell verkauft waren, und eben so durch den Gebrauch selbst, bei dürftiger Ausstattung, bald zu Grunde gingen. Eben jenes Bedürfniß veranlaßte wohl das Erscheinen eines Singebuches ohne mehrstimmige Tonsätze zu Wittenberg 1525, und in demselben Jahre ähnlicher zu Nürnberg und zu Breslau, in der Mitte, an den äußersten östlichen und westlichen Grenzen Deutschlands, so daß wir dieses Jahr mit Recht als dasjenige anzusehen haben, in welchem der deutsche, evangelische Kirchengesang einen rechten Aufschwung begann, wie denn auch in eben diesem Jahre die erste deutsche Messe nach Luthers und Walters Anordnung zu Wittenberg (am 29. Oktober, den Tag nach Simonis und Judä) versuchsweise gehalten seyn soll.

Von jenen acht Liedern vom Jahre 1524 haben wir an diesem Orte nicht ausführlicher zu handeln: ist ja doch in dem früheren Abschnitte zumeist schon von Allem die Rede gewesen, was diese wenigen Blätter auszeichnet. Dazu kommt, daß wir zu acht Liedern nur halb so viel Singweisen erhalten. Die des Liedes: „Nun freut euch lieben Christengmein“ gehört zu denen, die gewöhnlich Luther zugeschrieben werden; von ihr wird zu reden seyn, wenn sein Verdienst als Sänger geistlicher Weisen uns beschäftigt. Die Weise des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her,“ haben wir, als wahrscheinlich aus dem Volksgesange stammend, genannt, und näher betrachtet: sie ist hier noch drei Liedern, nach dem elften, dreizehnten, hundert und dreißigsten Psalm, angeeignet: „Ach Got vom Hymmel syhe dareyn; Es spricht der unweiß mund wol; Auß tieffer Not schrey ich zu dir.“ Von den übrigen drei Liedern hat das an der vierten Stelle stehende Pauls von Spretten: „Hilf Gott wie ist der Menschen Noth so groß“ hier keine Melodie beigezeichnet; das dritte, desselben Dichters: „In Gott gelaub ich das er hat“ eine, mit seinem Liede längst verschollene; die des letzten: „In Jesu namen heben wir an, das best das wir gelernet han“ ist um so mehr zu übergehen, weil sie in beiden Drucken höchst fehlerhaft mitgetheilt ist, und dieselbe, da sie niemals Gegenstand harmonischer Durchbildung gewesen, noch sonst irgend ein erheblicher Umstand sich an sie knüpft, eine mühsame Berichtigung nicht lohnt.

Walters Gesangbuch, in fünf Stimmbüchern gedruckt (Diskant, Alt, Tenor, Vagans, Baß), enthält im Tenore, der bis auf zwei Fälle die Hauptmelodie führt, den vollständigen Titel des Ganzen, auf der letzten Seite des Altes die Bemerkung: Auctore Ioanne Waltero. Die Ausgabe von 1524 und der Druck Schöffers von 1525 stimmen völlig überein, und nur drei Lieder haben eine abweichende Stellung und Zahl*). Der Gesangstücke sind drei und vierzig, fünf lateinische und acht und dreißig deutsche, unter jenen zwei, unter diesen elf fünfstimmige; die übrigen bis auf zwei dreistimmige Sätze: der eine über die Melodie: „Nun freut euch lieben Christengmein,“ der andere über die Weise: Jesus Christus unser Heiland, sind sämmtlich zu vier Stimmen. In diesen acht und dreißig Tonsätzen sind zwei und dreißig geistliche

*)

	1524.	1525.
Gott der Vater won uns bei.	34.	35.
Wir glauben all an einen Gott.	35.	36.
Es ist das Heil uns kommen her.	36.	34.

Lieder und fünf und dreißig dazu gehörende Singweisen, behandelt. Über die Melodie des Liedes Nro. 9. (Christ lag in Todesbanden) geben die beiden folgenden Nummern (10. 11) noch zwei verschiedene Tonsätze und eben so zu der Weise des Abendmahlsliedes: „Jesus Christus unser Heiland" (Nro. 23), die nächste Nummer (24) noch eine zweite Behandlung; die Lieder: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" (16); „Nun freut euch lieben Christengmein" (14); „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand" (31), erscheinen unter den Zahlen 17. 15. 32 jedes mit einer zweiten, abweichenden Melodie. Von den hienach vorkommenden 35 Melodieen sind drei aus altem lateinischen Choral genommen, die der Lieder: Nun komm der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium, Nro. 20); Christum wir sollen loben schon (A solis ortus cardine, Nro. 21); Komm Gott Schöpfer heiliger Geist (Veni creator spiritus, Nro. 33). Zwei gehören wahrscheinlich dem Volksgesange an, die der Lieder: Es woll' uns Gott genädig seyn (12); Es ist das Heil uns kommen her (36). Sieben endlich stammen, zumeist auch mit ihren Liedern, aus dem älteren deutschen Kirchengesange: Nun bitten wir den heiligen Geist (No. 1.); Komm heiliger Geist, Herre Gott (2.); Mitten wir im Leben sind (3.); Gott sei gelobet und gebenedeiet (5.); Dies sind die heil'gen zehn Gebot (18.); Gelobet seyst du Jesus Christ (22); Gott der Vater wohn' uns bei (34.). Hiezu können wir noch, als eine Umbildung, die Weise des lutherischen Liedes rechnen: „Christ lag in Todesbanden (9. 10. 11.) deren Überschrift: „Ein Lobgesang, Christ ist erstanden, gebessert," in Vergleichung mit der Melodie dieses alten Ostergesanges deutlich zeigt, daß beides aus dieser früheren Quelle geschöpft sei. Unter 35 Melodieen haben wir also deren dreizehn, nicht viel weniger als die Hälfte des Ganzen, die wir als entlehnte, und zwar, dem größesten Theile nach, aus dem älteren deutschen Kirchengesange entnommene, erkennen müssen. Von allen diesen ist schon zuvor ausführlich gehandelt worden.

Unter den übrigen Liedern, mit Ausnahme des zuvor gedachten Auferstehungsgesanges, rühren deren elf von Luther her, mit dreizehn Melodieen*); und acht von andern geistlichen Dichtern, mit neun Singweisen (zehn Tonsätzen)**). Es sind hier vornehmlich diese letzten, mit denen wir uns zu beschäftigen haben, denn Luthers Verhältniß zu den Anfängen unseres Choralgesanges wird uns der nächst folgende Abschnitt zeigen. Doch dürfen wir die allgemeinen Beziehungen hier nicht vorübergehen, welche alle diese 22 Melodieen, die ältesten Früchte deutschen geistlichen Liedergesanges nach der Kirchenverbesserung, uns darbieten.

Betrachten wir zunächst die dreizehn Singweisen lutherischer Lieder nach ihren Grundtonarten: so finden wir darunter zwei phrygische***), zwei mixolydische †), sechs dorische ††) und drei

*) Aus tiefer Noth (4).
Ein neues Lied wir heben an (6).
Ach Gott vom Himmel sieh darein (8).
Nun freut euch lieben Christengmein (14. 15).
Mensch, willtu leben seliglich (19).
Wol dem, der in Gotts Furchte steht (26).
Mit Fried und Freud (27).
Wär Gott nicht mit uns diese Zeit (28).
Es spricht der Unweisen Mund wohl (30).
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand (31. 32).
Wir gläuben all' an einen Gott (36).

**) Dein armer Hauff, 7.
Erbarm dich mein, o Herre Gott, 13.
Durch Adams Fall ist ganz verderbt, 16. 17.
Jesus Christus unser Heiland (Johann Hussen Lied), 23. 24.
Frölich wollen wir Halleluja singen, 25.
Herr Christ der einig Gotts Sohn ꝛc. 29.
Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß, 37.
In Gott gelaub ich, 38.

***) Nro. 4. Aus tiefer Noth ꝛc.
" 19. Mensch, willtu leben seliglich.

†) Nro. 32. Jesus Christus unser Heiland, der den Tod ꝛc.
" 26. Wohl dem, der in Gotts Furchte steht ꝛc. (im Tone C mit vorgezeichnetem b).

††) Nro. 8. Ach Gott vom Himmel sieh darein (nicht die jetzt gewöhnliche) im Tonumfange G mit vorgezeichnetem b.

ionische*); die kirchlichen Tonarten haben bei ihnen demnach ein entschiedenes Übergewicht. Das Maaß betreffend, so zeigt fast die Hälfte (4, 8, 30, 14, 15, 28) das so beliebte siebenzeilige iambische, bei welchem eine acht- und eine siebensylbige Zeile in den ersten beiden Absätzen wechselt, in dem letzten eine siebensylbige Zeile sich zwei vorangehenden achtsylbigen anschließt. Zwei (Nro. 19. 26.) haben das vierzeilig-achtsylbige, dem Volksgesange eignende Maaß; die fünf anderen besondere, ihnen zumeist eigenthümlich gebliebene. Von rhythmischem Wechsel bei Betonung dieser Maaße sind nur hin und wieder einzelne Züge anzutreffen. Wir sind hienach berechtigt von ihnen zu sagen: sie entstanden zumeist unter dem Einflusse des älteren, deutschen Kirchengesanges; theilweise im Maaße, kaum merklich im Rhythmus zeigen sie die Einwirkung der Volksweise, von deren wesentlich bildenden Bestandtheilen sie nur oberflächlich berührt wurden.

Die neun Singweisen zu acht Liedern anderer geistlicher Dichter jener Zeit zeigen uns ähnliche Verhältnisse. Den Grundtönen zufolge, sind es drei phrygische**), eine mixolydische***), drei dorische†), zwei ionische††); auch hier also waltet die kirchliche Tonart vor. Volksthümliche, oder doch ihnen nahe stehende Maaße kommen hier häufiger vor. In zwei Fällen (bei Nro. 16. 17, den zwei Melodieen des Liedes: Durch Adams Fall ist ganz verderbt) erscheint die gangbarste Strophe des Volksgesanges, die achtzeilige iambische, in regelmäßigem Wechsel acht- und siebensylbiger Zeilen; in einem andern Falle (bei Nro. 13. Erbarm dich mein o Herre Gott) eine, derselben sehr ähnliche, achtzeilige, iambische, von durchaus achtsylbigen Zeilen; die Melodie des Liedes „Herr Christ, der einig Gottes Sohn" †††) schließt endlich der siebenzeiligen Strophe des Volksliedes sich an:

Nro. 31. Jesus Christus unser Heiland (eine zweite Singweise).
" 27. Mit Fried' und Freud'.
" 15. Nun freut euch lieben Christengmein (eine jetzt nicht mehr übliche Singweise).
" 28. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit.
" 35. Wir gläuben all' an einen Gott rc.

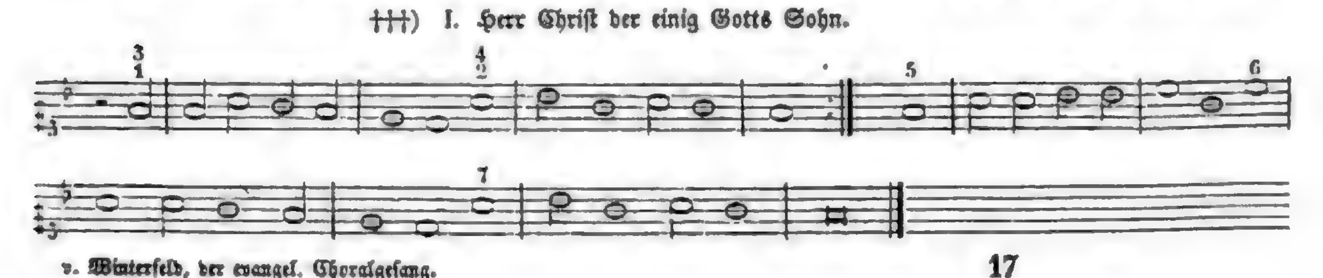
*) Nro. 6. Ein neues Lied wir heben an rc.
" 30. Es spricht der Unweisen Mund wohl rc.
" 14. Nun freut euch lieben Christengmein (die 1524 schon erscheinende Weise dieses Liedes: dort im Grundtone F mit vorgezeichnetem b; hier in G.)

**) Nro. 17. Durch Adams Fall ist ganz verderbt rc. (eine später nicht mehr vorkommende Weise).
Nro. 13. Erbarm' dich mein o Herre Gott.
" 37. Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß rc.

***) Nro. 25. Frölich wollen wir Alleluja singen rc.

†) Nro. 16. Durch Adams Fall (nicht die jetzt zumeist übliche).
" 23. (24 ein zweiter Tonsatz) Jesus Christus unser Heiland, der von uns rc.
" 38. In Gott gelaub' ich (im Grundton G mit vorgezeichnetem b).

††) Nro. 7. Dein armer Hauf.
" 29. Herr Christ der einig Gotts Sohn.

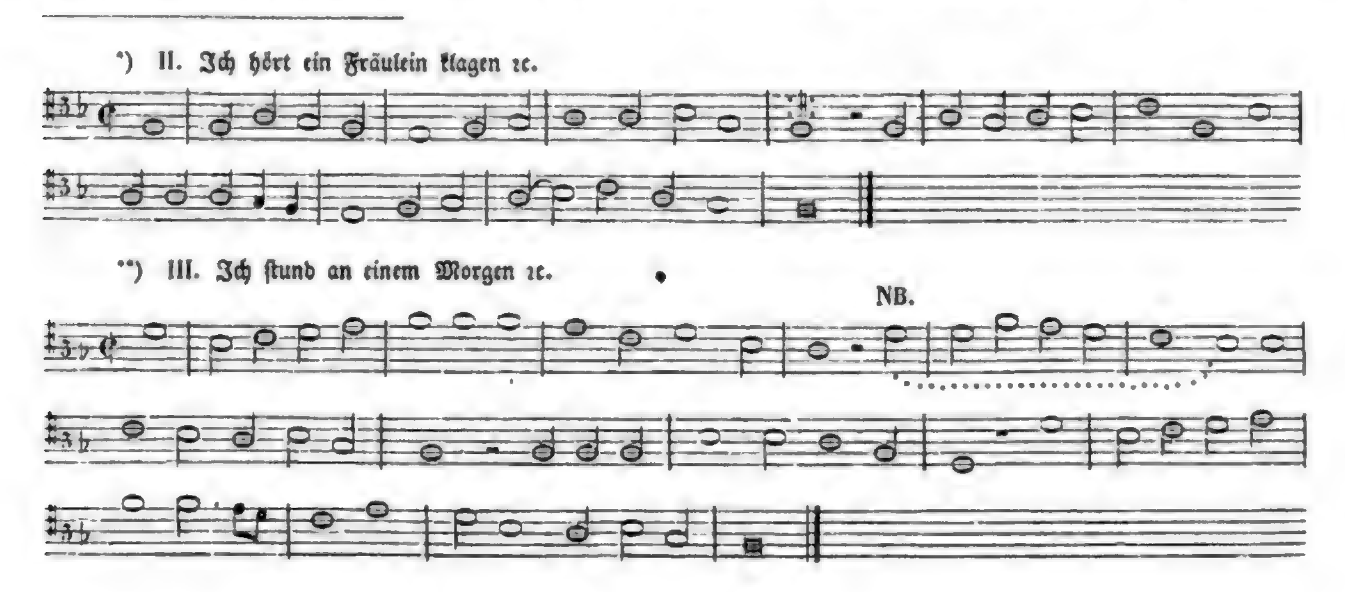
†††) I. Herr Christ der einig Gotts Sohn.

„Ich hört ein Fräulein klagen*),
Fürwahr, ein weiblich Bild,“

und sehr nahe kommt derselben die jenes andern:

„Ich stund an einem Morgen**)
heimlich an einem Ort,“

von der sie nur in der fünften Zeile abweicht, die dort eine Sylbe mehr hat. In eben dieser Singweise tritt aber auch der für die Volksmelodie bezeichnende rhythmische Wechsel auf das Entschiedenste hervor, als das durchaus Belebende und Gestaltende. Ihre erste Zeile ist geraden Taktes; durch einen erweiterten dreitheiligen Rhythmus geht sie in die zweite über, die nun den ungeraden Takt, doch mit voranstehender Kürze beibehält: in der dritten und vierten wiederholt sich das gleiche Verhältniß. Von den drei letzten Zeilen ist die erste (fünfte) geraden Taktes; ganz übereinstimmend der beginnenden des ersten Absatzes geht sie in die zweite (sechste) über, die wiederum ungeraden Takt, doch mit voranstehender Länge zeigt, und diese findet abermals durch dreitheiligen, erweiterten Rhythmus den Übergang in die Schlußzeile, welche mit der des ersten Absatzes im Bau übereinstimmt. Diesen rhythmischen Bau, so wie einige Wendungen des Gesanges verdankt sie der Weise des zuerst genannten Volksliedes; einer einzelnen Stelle des zuletzt gedachten vielleicht ihre erste, bedeutsame Modulation. Alle diese Anklänge sind aber lebendig in ihr verschmolzen, sie ist ein ganz Neues geworden, und deshalb steht sie mit Recht hier unter den ursprünglich geistlichen Melodieen der frühesten Reformationszeit. Bei allen übrigen Melodieen erscheint hin und wieder ein einzelner Zug einer ähnlichen Gliederung, nirgend aber eine gleich folgerechte Durchführung derselben.

Nicht alle diese 22 Singweisen zu Luthers und Anderer Liedern haben sich dauernd in unserm evangelischen Kirchengesange erhalten; nur etwas über die Hälfte aller, dreizehn im Ganzen, und zwar von jenen neun, von diesen vier, sind noch jetzt üblich. Der lutherischen zuerst zu gedenken, so machte die in Walters Gesangbuche mitgetheilte dorische Weise des Liedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ bald der bekannten phrygischen Raum; die des Gesanges von den zween Märterern zu Brüssel „Ein neues Lied wir heben an,“ verschwand mit diesem, einem bloßen Gelegenheitsliede, das nur im Beginne der Kirchenverbesserung lebhaft ergreifend, als Kirchenlied später nicht mehr an seinem Orte war: an die Stelle



*) II. Ich hört ein Fräulein klagen ꝛc.

**) III. Ich stund an einem Morgen ꝛc.

der beiden Singweisen des Osterliedes: „Jesus Christus unser Heiland" trat bald eine dritte, dorische, allgemeiner anklingende; die zweite, dorische, des Liedes: „Nun freut euch lieben Christengmein" erscheint später nicht wieder, und dürfte wohl ausschließend in den ältesten Ausgaben des Walterschen Gesangbuches anzutreffen seyn. Die Lieder anderer geistlicher Dichter betreffend, so sind unter ihnen die drei: Dein armer Hauff; Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß; In Gott gelaub ich rc. (7. 37. 38.) bald aus dem Kirchengesange verschwunden und ihre Melodieen mit ihnen, da zu dem Maaße jener kein anderes Lied vorhanden ist: von den beiden Singweisen des Liedes: „Durch Adams Fall," die uns hier mitgetheilt werden, hat sich keine einzige erhalten, wenn auch die dorische noch in der Ausgabe Walters von 1551 erscheint: nur die Melodieen: Erbarm dich mein, o Herre Gott; Frölich wollen wir Alleluja singen; Herr Christ der einig Gotts Sohn; Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand, werden noch jetzt zu ihren Liedern, oder anderen gleichen Maaßes, gesungen. Dagegen haben alle hier vorkommende, aus dem lateinischen Choral, dem Volksgesange, dem älteren deutschen Kirchenliede entlehnten dreizehn Melodieen ohne Ausnahme sich unter uns erhalten. Das glückliche Aneignen des Früheren, das neue Schaffen für die Dauer, halten hienach in jenen frühesten Zeiten einander vollkommen das Gleichgewicht. In diesem letzten thut zumeist die bildende Kraft der kirchlichen Tonart sich kund, weniger die der rhythmischen Fülle des Volksgesanges; zwar in Andeutungen, doch ein einziges Mahl nur eine eigenthümliche Blüthe entfaltend, konnten wir sie wahrnehmen.

Erwägen wir Inhalt und Bestimmung der Lieder aller unserer Singweisen, der entlehnten, wie neugeschaffenen; so tritt das Fest- und das Psalmlied zumeist unter ihnen heraus. Der Festgesänge sind zehn mit elf Singweisen; der Psalmlieder neun im Ganzen, — zusammengenommen über die Hälfte aller. Die Festmelodieen sind zum größesten Theil dem alten lateinischen und deutschen Kirchengesange entlehnt: aus jenem stammen die Singweisen der drei Hymnen für die Adventszeit, das Weihnachts- und Pfingstfest: Nun komm der Heiden Heiland rc. (20); Christum wir sollen loben schon rc. (21); Komm Gott Schöpfer heiliger Geist rc. (33); aus diesem die Melodie eines Weihnachtsliedes (Gelobet seystu Jesus Christ (22); zweier Pfingstlieder (Komm heiliger Geist, Herre Gott rc. (2); Nun bitten wir den heiligen Geist rc. (1); eines Gesanges auf das Fest der heiligen Dreieinigkeit: Gott der Vater wohn uns bei, (34), wozu wir denn auch, als eine Umbildung, die des lutherischen Liedes „Christ lag in Todesbanden" (9. 10. 11. (in drei Tonsätzen) werden rechnen müssen. Nur drei Festmelodieen bleiben hienach übrig, als nach der Kirchenverbesserung geschaffene, die zwei des Osterliedes: Jesus Christus unser Heiland (31. 32) und die des Lobgesanges Simeons für das Fest der Reinigung Mariä, oder Darbringung Christi im Tempel (27): Mit Fried' und Freud ich fahr' dahin, von welchen beiden unter den lutherischen zu handeln seyn wird. Sollte es befremden, unter diesen Liedern keins zu finden, das von Christi Leiden und Tod ausschließend handelt, also auch keine Passionsmelodie: so ist zu erwägen, daß eben die Auferstehungslieder Luthers kräftig gegründet sind auf Christi Tod, sofern daraus ein neues Leben der Gnade und Erlösung entsprossen ist. In diesem Sinne singt er:

Christ lag in Todesbanden
Für unsre Sünd' gegeben
Er ist wieder erstanden
Und hat uns bracht das Leben;

und ferner:

Da bleibt nichts als Tods-Gestalt
Den Stachel hat er verloren;

endlich:

Es war ein wunderlicher Krieg
Da Tod und Leben rungen,
Das Leben behielt den Sieg
Es hat den Tod verschlungen.

Diese letzten Zeilen sind auf Worte der alten Ostersequenz „Victimae paschali" gegründet: Mors et vita duello conflixere mirando etc., die ihm besonders werth waren, wie er denn von ihnen rühmt: „Es habe (diesen schönen Gesang) gemacht, wer da wollt, so muß er einen hohen und christlichen Verstand gehabt haben, daß er dies Bild so fein artlich abmahlet, wie der Tod das Leben angegriffen, und der Teufel auch mit auf das Leben zugestochen habe." So singt er denn auch in dem zweiten unserer Auferstehungslieder:

Tod, Sünd, Teufel, Leben und Gnad
Alls in Händen er hat
Er kann erretten
Alle die zu ihm treten

und alle diese Macht kommt ihm, weil er ist

Jesus Christus unser Heiland
Der den Tod überwand.

Das Leben in und aus dem Tode war das Losungswort jener Zeit, daher in ihren geistlichen Liedern auch das Leiden und die Auferstehung meist zusammenschmolzen, und dem Halleluja des Osterliedes sich stets die ernste Färbung des Passionsgesanges beimischte.

Stammt das Festlied unserer Sammlung und seine Singweisen zumeist aus dem alten Kirchengesange, so ist das Psalmlied dagegen ausschließend eine Frucht jener Zeit, und, bis auf einen Fall, auch seine Melodie; sofern nämlich, — wie wir dieses zu zeigen gesucht, — die älteste Weise des Psalmliedes

Es wollt' uns Gott genädig seyn,

welche später dem Katechismusliede: „Christ unser Herr zum Jordan kam," angeeignet wurde, aus dem Volksliede stammt. Außer jenem Liede Luthers über den 67sten Psalm (Deus misereatur nostri), das bald nachher auch eine eigene, ihm bis auf unsere Zeit gebliebene Melodie gefunden hat, und nur hier jene entlehnte zeigt, giebt uns Walter fünf lutherische Psalmlieder:

Nro. 4. Aus tiefer Noth (Psalm 130).
„ 8. Ach Gott vom Himmel sieh darein (Ps. 11).
„ 30. Es spricht der Unweisen Mund (Ps. 30).
„ 26. Wohl dem, der in Gotts Furchte steht (Ps. 128).
„ 28. Wär Gott nicht mit uns diese Zeit (Ps. 124);

eines von Paul von Spretten:

Nro. 7. Dein armer Hauf (Ps. 10);

eines von Erhard Hegenwald:

Nro. 13. Erbarm dich mein, o Herre Gott (Ps. 51);

und eines endlich von Johann Agricola:

Nro. 25. Frölich wollen wir Halleluja singen (Ps. 117);

jedes mit einer eigenen, früher nicht vorkommenden Singweise. Wie sehr es Luther am Herzen gelegen, die Psalmen, die in dem Gottesdienste der alten Kirche eine so bedeutende Stelle einnahmen, durch Lied und Gesang dem Volke zugänglicher zu machen, zeigt sein Brief an Georg Spalatin vom Jahre 1524*), in welchem er diesen bittet, ihn bei solchem Werke zu unterstützen, für das er auch den Johann von Dolzig in Anspruch genommen; wie viel, und mit welchen Mithelfern, er schon damals hierin habe leisten können, lehrt unsere Sammlung. Wir erkennen darin die Anfänge einer Richtung, die sich späterhin so weit verbreitete, und örtlich sogar den Kirchengesang der Evangelischen ausschließend beherrschte, wie dieses künftig im Zusammenhange zu zeigen seyn wird.

Nächst dem Fest- und dem Psalmliede nimmt das Katechismuslied die bedeutendste Stelle ein in unserer Sammlung. Die Weisen zweier Lieder dieser Art stammen aus dem älteren deutschen Kirchengesange:

Gott sei gelobet und gebenedeiet (Nro. 5).
Dies sind die heiligen zehn Gebot ꝛc. (Nro. 18).

Die des letzten ist von Luther dem Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir“ für seine neue Dichtung entlehnt; die vier andern Lieder sind zu gleichen Theilen von Luther:

Mensch, willtu leben seliglich (Nro. 19).
Wir gläuben all' an einen Gott ꝛc. (Nro. 35)

und von andern geistlichen Dichtern:

Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand ꝛc. (Nro. 23. 24).
In Gott gelaub ich ꝛc. (Nro. 38).

Der Glaube (Nro. 35. 38), das heilige Abendmahl (Nro. 5. 23. [24.]), die zehn Gebote (18. 19) werden in allen je zweimahl abgehandelt. Zu diesen Lehrliedern können wir auch das von der Rechtfertigung, dem Verhältnisse des Glaubens und der Werke, rechnen: „Es ist das Heil uns kommen her (Nro. 36) und das von der Erbsünde: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt“ (Nro. 16. 17), da in ihnen so wichtige, die evangelische Sinnesart so bezeichnende Grundlehren abgehandelt werden. Zwei Betlieder: „Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß,“ „Herr Christ, der einig' Gottes Sohn,“ das erste mit seiner Singweise bald verschollen, das zweite noch unter uns fortlebend mit einer der bedeutendsten Melodieen seiner Zeit; und je ein Gelegenheits-, Lob- und Sterbelied vollenden den Inhalt der Sammlung. Jenes erste Lied, von den zween Märtyrern zu Brüssel, ist mit seiner Weise verschollen: das Loblied „Nun freut euch lieben Christengmein“ bewahrt, wenn auch nicht ausschließend, noch die Melodie, mit der es um 1524 (mit der Jahrzahl 1523) zum ersten Mahle erschien: das Sterbelied (wohl auch den Betliedern beizurechnen): Mitten wir im Leben sind, voll kräftigen, männlichen Glaubens, der nur einen Erretter kennt von Tod und Verdammniß, ist einer Singweise gesellt, die seinen Geist auf das Vollkommenste abspiegelt, und nicht leicht wird erreicht werden können.

Die geschichtliche Grundlage des Christenthums, wie die Feste der Kirche sie alljährlich in das Gedächtniß rufen; die Wiederbelebung des alten, heiligen, vorchristlichen Gesanges der Psalmen in lebendiger Beziehung auf die Gegenwart, und die sich erneuende christliche Kirche; Lehre, Gebet, Lobgesang; alles dieses war Gegenstand und Aufgabe des neuen Kirchengesanges bei seinem Beginnen, in welchem,

---

*) Luthers Briefe, herausgegeben von de Wette. II. 590. 591.

zumahl soweit er der Tonkunst angehörte, fernere und nähere Vorzeit wie Gegenwart, Heiliges, und Weltliches, durch seine Bestimmung geweihtes, einander begegneten, alles in lebendigem, geschichtlichem Anknüpfen, Durchdringen, Verschmelzen.

Mit überwiegender Wahrscheinlichkeit dürfen wir behaupten, daß die Mehrzahl der geistlichen Liedersammlungen des ersten Jahrzehends der Kirchenverbesserung den wesentlichsten Theil ihres Inhaltes aus dem Walterschen Gesangbuche geschöpft haben. Wir begnügen uns zu zeigen, daß sie eben in diesem Theile mit ihm übereinstimmen, und was sie etwa mehr enthalten, sofern es zum größesten Theile später wiederum außer Gebrauch gekommen ist, nicht als ein erheblicher Zuwachs des evangelischen Kirchengesanges gelten kann. Die Erfurter Enchiridien ziehen wir dabei nicht in Betracht, wenn auch ihre Einwirkung auf spätere geistliche Liederbücher nicht zu verkennen ist. Denn sie können uns nicht für eine gleich lautere Quelle gelten als Walter, dessen Sammlung Luther anerkannte, während jene andern ohne seine Genehmigung seine und der Seinigen Lieder und Weisen zusammenrafften.

Zuerst nennen wir das schon früher in Bezug genommene Breslauer Gesangbuch, vom Jahre 1525. Es führt den Titel: „Ayn gesangbuchlien Geystlicher Gesenge, Psalmen, eynem yglichen Christen fast nützlich bei sich zu haben in steter übung und trachtung. Auch etzliche geseng die bey den vorigen nicht sind gedruckt, wie du hyndenn im Register dieses Buchleyns findest. — Mit dysen unn dergleychen Gesengen sollt man byllich die Jungen iugendt aufferzyhen.“ Am Schluß steht: „Gedruckt yn diser königlichen stadt Breslaw durch adam Dyon, auß gegangen am mitwoch nach ostern. MDXXV. (1525.) Voran geht Luthers Vorrede, wie in Walters Gesangbuche.

Mit völliger Bestimmtheit läßt über den ganzen Inhalt dieses geistlichen Singebuches sich nicht urtheilen, denn in dem vorliegenden Abdrucke — einer großen Seltenheit, die selbst dem gelehrten Riederer unbekannt geblieben ist, und von der ein zweites Exemplar bisher noch nicht aufgefunden worden — fehlt der Bogen E und das Register. So weit aber unser Büchlein vollständig vorliegt, zeigt es, dem Inhalte und der Folge seiner Lieder nach, eine fast durchgehende Übereinstimmung mit dem jetzt zu beschreibenden Liederbuche, das in eben diesem Jahre 1525 zu Wittenberg erschien, und folgendermaaßen betitelt ist: „Geystliche Gesenge, so man ytzt, (Got zu Lob) yn der Kyrchen singt, gezogen aus der heyligen Schrift des waren und heyligen Evangelions, welches ytzt von Gottes gnaden wydder aufgangen ist, und mit etzlichen Gesengen gemehrt, gebessert, und mit Fleyß corrigyrt durch Doctor Martin Luther. Anno M.D.XXV.“ Diese Sammlung enthält fünf und dreißig Lieder, nämlich alle in Walters Gesangbuch vorkommende, bis auf Nro. 6 „Ein neues Lied wir heben an;“ dagegen erscheinen vier Lieder, die dort fehlen: aus altem lateinischen Kirchengesange eine Übertragung des Hymnus: Pange lingua gloriosi etc. (Mein Zung' erkling' und frölich sing') (Nro. 27); ein Katechismuslied: „Ich glaub' in eynen Gott“ (Nro. 10); ein Psalmlied, von Justus Jonas: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält“ (Nro. 15); endlich die Umdichtung eines altkatholischen Liedes: Dich Frau vom Himmel ruf ich an, in: „Christum vom Himmel ruf ich an“ (Nro. 34).

Von diesen letztgenannten vier Liedern hat nun das Breslauer Gesangbuch das erste, aus dem alten lateinischen Kirchengesange, und das letzte, aus dem früheren deutschen stammende; daneben (soweit sein Inhalt aus dem vorliegenden, unvollständigen Exemplare hervorgeht, und in Vergleichung mit dem beschriebenen Wittenberger Gesangbuche sich muthmaßen läßt) alle, im Walterschen Gesangbuche stehende, auch das von den zween Märtyrern zu Brüssel. Ihm fehlt nur das kürzere Lied Luthers von den zehn

Geboten: „Mensch, willtu leben seliglich." Vor beiden beschriebenen Singebüchern hat es aber noch drei Lieder voraus: zwei aus lateinischem Choral: Christ der du bist das Licht und Tag (Christe qui lux), und: Herr Gott dich loben wir (Te Deum laudamus), doch nicht in Luthers Nachdichtung; eines endlich aus altem deutschen geistlichen Gesange: „Maria zart," umgedichtet in „O Jesu zart göttlicher Art."

Endlich ist noch des Nürnberger Gesangbuchs von 1525 zu gedenken, das eine, der des Breslauer fast völlig übereinstimmende Aufschrift hat:

„Enchiridion, oder ein handbüchleyn geystlicher gesänge und psalmen, eynem yeglichen Christen fast nützlich bei sich zu haben, in steter übung und trachtung, auffs new Corrigiret und gebessert. Auch etliche geseng die bei den vorigen nicht gedruckt sind, wie du hinden im Register dieses Büchleins findest. Mit diesen vnd dergleichen Gesang sollt man billich die jungen jugendt aufferziehen." Am Schluß: Gedruckt zu Nürnberg durch Hanß Hergot, im Jar MDXXV. Es enthält die 35 Lieder des Wittenbergischen Gesangbuches, aber auch das von den Märtyrern zu Brüssel, hat also vier Lieder vor dem Walterschen voraus; aber vor allen anderen beschriebenen auch noch das Lied: „In Jhesus Namen heben wir an," dem wir bereits in den acht Gesängen aus dem Jahre 1524 begegneten.

Wir sehen aus diesen Angaben, aus den, durch Titel und Inhalt aller dieser Bücher deutlich hervorgehenden Beziehungen des einen auf das andere, wie betriebsam man war im Sammeln und Herausgeben deutscher geistlicher Lieder während des eben hiedurch ausgezeichneten Jahres 1525; wie man einander zuvorzukommen suchte an verschiedenen Orten Deutschlands; in welchem Maaße endlich die eine und die andere dieser Sammlungen sich rühmen durfte, wenn sie auch erst später erscheinen konnte, doch etwas zu bringen, „das bei den vorigen noch nicht gewesen sey," und daß sie „aufs neue mit Fleiß gebessert" erscheine. Die Untersuchung über die Reihefolge ihres Erscheinens darf uns hier nicht beschäftigen; sie ist unserem jetzigen Zwecke fremd, auch giebt nur das Breslauer Gesangbuch den Zeitpunkt seines Erscheinens im Jahre 1525 näher an.

Nur die zu Straßburg in den Jahren 1524 und 1525 erschienenen geistlichen Liederbücher können neben dem Walterschen hier noch in Betracht kommen. Aus eigener Anschauung kenne ich sie nicht, meinem Berichte über sie liegt nur Wackernagels genaue Beschreibung zu Grunde, und dasjenige, was die von ihm mitgetheilten Vorreden derselben über sie enthalten. Ihnen zufolge gab um 1524 der dortige Buchdrucker Wolf Köphl, nachdem von den Dienern des Wortes daselbst eine deutsche Messe, so viel möglich nach alter Ordnung eingerichtet worden, welche großen Fortgang gefunden, und zu Mehrung des Glaubens gedient hatte, eine Ordnung derselben heraus, welcher zugleich sieben deutsche, geistliche Lieder beigefügt waren; vier Luthers, drei anderer, geistlicher Dichter. Ob sie mit Singzeichen versehen gewesen, finde ich nicht bemerkt. Diese treffen wir aber in einer ähnlichen, um 1525 eben da erschienenen Schrift, unter dem Titel: „Teutsch Kirchenampt mit Lobgesängen und Psalmen, wie es die Gemeine zu Straßburg singt." Hier haben wir neun Lieder: fünf Luthers, vier Anderer, zunächst Psalm-, mindestens Schriftlieder. Mit ihren Singweisen erscheinen hier zuerst: der Lobgesang der Maria, nachgedichtet von Symphorian Pollio: Mein' Seel' erhebt den Herren mein; Matthias Greiters Lied über den 12ten Psalm: Ach Gott wie lang vergissest du, und ein Lied eines unbekannten Dichters über den 112ten Psalm: O ihr Knecht lobet den Herren. Diesem Büchlein folgte noch in demselben Jahre „das ander theyl Straßburger Kirchengesang ꝛc." mit vierzehn Liedern und sechs Melodieen, denn acht Psalmlieder von Ludwig Oeler, die gleichen Maaßes sind, werden auf die bekannte Weise „Ach Gott vom Himmel sieh

darein" verwiesen. Drei Lieder Luthers giebt uns dieses Buch, und hier finden wir zuerst Wolfgang Dachsteins Lied über den 9ten Psalm: Der thöricht spricht es ist kein Gott*); Matthias Greiters über den 51sten: O Herre Gott begnade mich, und Symphorian Pollio's Lied über das Gebet des Herrn: Vater Unser wir bitten dich ꝛc. Eine dritte gleichartige Liedersammlung schloß, ebenfalls noch um 1525, dieser zweiten sich an, des Titels: „Das dritte Theil Straßburger Kirchenampt ꝛc." Sie giebt uns Wolfgang Dachsteins Lied über den 137sten Psalm: An Wasserflüssen Babylon ꝛc.; drei Lieder Matthias Greiters, darunter zwei über einzelne Abschnitte des 119ten Psalms: Es sind doch selig alle die ꝛc. und: Hilf Herre Gott dem deinen Knecht ꝛc., und eines über den 125sten: Nu welche hie ihr Hofnung gar; endlich zwei Heinrich Vogthers: Herr Gott ich trau allein auf dich über den 71sten, und Gott ist so gut dem Israel über den 73sten Psalm; alle mit ihren Melodieen. Hiezu noch ein Lied gerechnet: „Wol den', die styff sind auf der Bahn," nach der Melodie des Greiterschen über den 51sten Psalm, so umfaßt dieser dritte Theil sieben Lieder mit ihren Singweisen. Die ersten beiden Theile vereinigte demnächst Köphl in eine vierte, umfassendere Sammlung. Sie enthält, mit Ausschluß dreier Lieder, die des ersten, und ohne Ausnahme den Gesammtinhalt des zweiten Theiles, giebt aber noch fünf andere Lieder, unter ihnen zwei lutherische, welche in beiden nicht abgedruckt waren; dadurch wird sie, von diesen letzten abgesehen, um zwei Melodieen reicher; die des Psalmliedes von Justus Jonas: „Wo Gott der Herr nicht bei uns hält," und die zu Wolfgang Dachsteins Liede über den 15ten Psalm: O Herr wer wird Wohnunge han. Im Ganzen enthält diese vierte Sammlung 25 Lieder mit funfzehn Melodieen, sechs bei Walter nicht befindliche, denen die sechs der dritten hinzutreten, so daß deren im Ganzen zwölf werden. Von den drei Liedern und Melodieen, welche Köphl in seinem vierten Drucke von denen seines ersten ausschied, sehen wir hier ab, da sich dieselben theils nicht weiter verbreiteten, theils eines derselben: „Nun bitten wir den heiligen Geist" bei Walter vorkommt. In der Vorrede sagt der Herausgeber: Die früheren Drucke des Kirchenamtes seien wider Wissen und Genehmigung der dortigen Prädicanten geschehen, welche gehoft, mit der Zeit reinere und schriftmäßigere Gebräuche einführen zu können. Aber die Gemeine sei begierig gewesen, solches zu lesen, und so habe er ausgehen lassen, was sonst bis zu mehr gelegner Zeit verhalten worden, und dann mit größerem Nutzen ausgegangen wäre. Jetzt seyen die Diener des Wortes, soweit er es verstehe, der Schrift möglichst nahe gekommen. Martin Bucer (Butzer) habe Grund und Ursache aller Neuerung angezeigt, und er habe es gedruckt. Wie es nun jetzt gehalten werde, habe er es an den Tag gebracht. Habe er ohne sein Wissen der Gemeine oder den Prädicanten durch sein Drucken mißdient, so hoffe er es mit diesem besseren Drucke erstattet und widerlegt, und männiglich der jüngst vorgenommenen Ordnung verständigt zu haben. Wisse Einer Besseres, der möge die Prädicanten berichten; gefalle sie dagegen Einem, so habe der nun Etwas, dem er sicher nachfolgen möge.

Es ist schon von Bedeutung, daß wir 12 Lieder mit ihren Melodieen in den beschriebenen vier Büchlein finden, welche Walter nicht hat, wenn jene auch in ihrem Gesammtinhalte weniger reich sind, als dessen Gesangbuch. Betrachten wir diesen Gesammtinhalt nach den Gegenständen der Lieder, so sind unter fünf und dreißigen 28 Psalmlieder, drei Schriftlieder, — der Lobgesang der Maria, die zehn Gebote, das Vaterunser, — die übrigen: der Glaube, ein Lied vom heiligen Geiste, ein Abendmahlslied, eine kurze,

*) S. diese Melodie Nro. 52 der Beispielsammlung in Lucas Osianders vierstimmigem Tonsatze.

schriftmäßige Antiphonie, lassen sich nicht unter eine gemeinsame Beziehung fassen gleich jenen, wir können sie Kirchenlieder im Allgemeinen nennen. Das Vorherrschen des Psalmliedes tritt hier noch bedeutender hervor, als bei Walter, wogegen das Festlied fast ganz gebricht. Wenden wir uns zu den Melodieen jener zwölf, die wir besonders auszeichneten, und zunächst zu deren Strophen; so begegnen wir acht Formen derselben. Die siebenzeilige des Liedes „Es ist das Heil uns kommen ꝛc." kommt dreimahl vor, in wechselnder, melodischer Überkleidung;*) verhältnißmäßig erscheint sie am öftersten. Die achtzeilige mit regelmäßigem Wechsel acht- und siebensylbiger, iambischer Zeilen finden wir nur zweimahl,**) und eben so oft eine zehnzeilige***), deren Aufgesang von je zwei und zwei Zeilen, und ihr Abgesang von deren drei und drei, jene mit gleicher, diese mit wechselnder Betonung, die bemerkte Form der siebenzeiligen Strophe, dem Wesentlichen nach, darstellen würde, wenn wir deren Abgesang uns verdoppelt dächten. Stellen wir diesen vierfach neben einander, so bildet sich eine zwölfzeilige Strophe, die bei unseren Melodieen ebenfalls zweimahl vorkommt****). Einmahl nur zeigen sich je zwei Formen der achtzeiligen Strophe von gleichem Auf- und Abgesang; bei der ersten†) ein regelmäßiger Wechsel von zwei und zwei acht- und siebensylbigen Zeilen, bei der andern††) acht gleiche Zeilen zu acht Sylben; in Beiden der Aufgesang in je zwei und zwei Zeilen mit gleicher Betonung, der Abgesang in deren vier mit wechselnder. In einer, ebenfalls nur einmahl erscheinenden elfzeiligen Strophe steht in den je drei und drei Zeilen des Aufgesanges eine nur zweisylbige Zeile zwischen einer acht- und siebensylbigen, der fünfzeilige Abgesang läßt einer achtsylbigen Zeile eine siebensylbige folgen, verdoppelt dann jene erste, und schließt mit einer zu sieben Sylben†††). Die achte Form, eine vierzeilige iambische Strophe von zwei achtsylbigen Zeilenpaaren, bemerken wir nur vorübergehend, sie gehört zweien der Lieder an, welche Köphl in den Zusammendruck der ersten zwei Theile seines Kirchenamtes aus dem ersten derselben nicht wieder aufnahm.

Alle diese Melodieen tragen ein sehr ernstes, fast herbes Gepräge. Die meisten unter ihnen gehen in Tönen von ganz gleicher Dauer daher; ungerader Takt, rhythmischer Wechsel, sind allen fremd; man möchte glauben, sie enthielten sich absichtlich jeden Schmuckes. Auch ihre Tonarten tragen bei, ihnen dieses Gepräge zu geben. Am häufigsten erscheinen die äolische und phrygische Tonart, jene viermahl, mit bedeutend hervortretendem Anklange an diese, welche dreimahl sich findet; zweimahl zeigt sich die dorische streng ausgeprägt; in zwei Fällen die ionische, einmahl nur die mixolydische††††). Die herbere Form,

*) Öfter vorkommende Formen.
I. Siebenzeilige Form.
1) O Herr wer wird Wohnunge han ꝛc.
2) O Gott wie lang vergissestu.
3) Gott ist so gut dem Israel.
**) II. Achtzeilige.
4) Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc.
5) Nu welche hie ihr Hofnung gar ꝛc.
***) III. Zehnzeilige.
6) Der Thöricht spricht, es ist kein Gott ꝛc.
7) An Wasserflüssen Babylon.
Aufgesang: ⏑–⏑–⏑–⏑– zweimahl.
Abgesang: ⏑–⏑–⏑–⏑– zweimahl.
****) IV. Zwölfzeilige.
8) Es sind doch selig alle die.
9) Hilf Herre Gott dem deinen Knecht.

Einzeln stehende Formen.
†) V. Achtzeilige.
10) O Herre Gott begnade mich.
††) VI. Desgl.
11) Vater Unser wir bitten dich.
†††) VII. Elfzeilig.
12) Herr Gott ich trau allein auf dich.
††††) Äolische (A).
1) Gott ist so gut dem Israel ꝛc.
2) Nu welche hie ihr Hofnung gar ꝛc.
3) Hilf Herre Gott dem deinen Knecht ꝛc.
4) Vater Unser wir bitten dich ꝛc.
Phrygische (B).
5) O Herre Gott begnade mich.
6) Herr Gott ich trau allein auf dich.
7) O Gott wie lang vergissestu ꝛc.

in der das Äolische hier, dem Phrygischen verwandter, auftritt, die strengere Ausgestaltung des Dorischen, das sehr bedeutende Übergewicht der weichen Tonart über die harte, geben unseren Melodieen jene düstere Färbung, in welcher der ablehnende Ernst der Zwinglisch Gesinnten sich spiegelt, zu denen auch Straßburg eine Zeit lang hinneigte. Eben dieser Düsterheit wegen, so scheint es, haben auch diese Singweisen kein dauerndes Bestehen gehabt in dem lutherischen Kirchengesange. Zwar haben im Laufe des 16ten Jahrhunderts wohl alle durch ganz Deutschland hin sich im Leben erhalten: allgemeineren Anklang aber haben nur drei unter ihnen gefunden, die der Lieder: „O Herre Gott begnade mich," „Es sind doch selig alle die," (gleichzeitig auf Sebald Heydens Lied: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" angewendet) und „An Wasserflüssen Babylon," nach der wir jetzt allgemein Paul Gerhards Passionslied: „Ein Lämmlein geht und trägt die Schuld" singen; der zweiten werden wir bei den Psalmliedern der Calvinisten wiederum begegnen. Aber wenn auch die rhythmisch-dichterischen Formen der letztgedachten beiden Lieder, — die beschriebene zehn- und zwölfzeilige Strophe, — dadurch in den Kirchengesang eingebürgert wurden, so haben diese doch zu neuen melodischen Formen keinen Anlaß gegeben. Außer Greiters Lied über einen folgenden Theil des 119ten Psalms: „Hilf Herre Gott dem deinen Knecht," das, wie bemerkt, in dem dritten Theile des Straßburger Kirchenamtes vorkommt, und dort eine selbständige, das 16te Jahrhundert indeß nicht überdauernde Singweise hat; außer Heinrich Vogthers Lied über den 139sten Psalm: „Herr Gott der du erforschest mich," dessen Melodie noch bis in die ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts fortlebte, finde ich kein Lied über jene zwölf- und zehnzeilige Strophe mit einer eigenen, auch nur eine Zeit lang in der Kirche heimisch gewordenen Melodie. Die Strophe des Greiterschen Psalmliedes: O Herre Gott begnade mich — das zumeist durch Erhard Hegenwalds Lied über denselben 51sten Psalm verdrängt wurde — ist örtlich zwar für einige Passionslieder späterer Dichter angewendet worden, doch immer nur in Begleitung der ursprünglichen Melodie dieses Liedes. Oftmals sind diese drei Melodieen für die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes Aufgaben geworden, auch finde ich, außer ihnen, noch die schöne dorische Melodie von Symphorian Pollio's Magnificat: „Mein Seel' erhebt den Herren mein," trotz der großen Unbehülflichkeit ihres Liedes, mit ihm örtlich in Gebrauch, wie sie denn auch, namentlich von süddeutschen Meistern, nicht selten vier- und fünfstimmig gesetzt ist. Von den Melodieen der Dachsteinschen Lieder: Der Thöricht spricht es ist kein Gott, — O Herr wer wird Wohnunge han, — und der des Greiterschen: Nu welche hie ihr Hofnung gar rc. giebt auch Prätorius noch vierstimmige Tonsätze. Allein diese Singweisen brachten keine neuen rhythmischen Formen mit, ihr kirchliches Leben war von nur kurzer Dauer, ihre Bedeutung für die Kunst nur beschränkt. Die beschriebene elfzeilige Strophe des Liedes: „Herr Gott ich trau allein auf dich" ist ihrem Liede und dessen Melodie ausschließend eigen geblieben, auch ist diese mit ihm bis in das 17te Jahrhundert hinein noch in kirchlichem Gebrauche geblieben, und in mehrstimmigem Tonsatze anzutreffen; sie hat indeß nicht in dem Maaße Anklang gefunden, daß eine längere Dauer ihr gesichert worden wäre. Den frühesten Straßburger Liederbüchern können wir, diesem Allem

---

Dorische (D).
8) Mein Seel' erhebt den Herren mein.
9) O Herr wer wird Wohnunge han rc.

Ionische (F^b).
10) An Wasserflüssen Babylon.
11) Es sind doch selig alle die rc.

Mixolydische (C^b).
12) Der Thöricht spricht, es ist kein Gott rc.

zufolge, zwar eine Vermehrung des Melodieenschatzes der ältesten evangelischen Kirche zugestehen, nicht aber eine dauernde und tiefer eingreifende.

Ein in den Jahren 1525 und 1526 (bis auf wenige Worte übereinstimmend) zu Nürnberg bei Jobst Gutknecht erschienenes Büchlein:

Das teutsch Gesang, so in der Meß gesungen wird, zu Nutz und Gut den jungen Kindern gedruckt,

enthält gar keine Singzeichen; wir erwähnen seiner nur, weil es fast ausschließend Psalmlieder giebt. Unter den 22 Gesängen, die es enthält, sind nur sechs andern Inhalts: das Magnificat des Symphorian Pollio, und dessen Vaterunser; die Katechismuslieder: Dies sind die heiligen zehn Gebot; Gott sei gelobet; die beiden Pfingstlieder: Nun bitten wir den heiligen Geist, und: Komm Gott Schöpfer heiliger Geist; und endlich das Lied: Mitten wir im Leben sind. Die übrigen, unter ihnen fünf bereits bei Walter gedruckte, sind, wie bemerkt, Nachbildungen von Psalmen, welche, wie wir sehen, nach Luthers Vorgange und seiner Aufforderung, die geistlichen Dichter seiner Zeit zumeist beschäftigten. Auch Hans Sachs folgte dem, wenn auch nicht an ihn unmittelbar gerichteten, doch unfehlbar ihm bekannt gewordenen Wunsche des verehrten Reformators, den er unter dem Namen der „Wittenbergisch Nachtigall" eigends besungen hatte. Um 1526 erschienen von ihm „Dreizehn Psalmen, zu singen in (den) vier hernach genotirten Tönen, in welchem man will, oder in dem Tone: Nun freut euch, lieben Christengmein, einem Christen in Widerwärtigkeit sehr nützlich." Doch schon der Titel dieser Sammlung, die mir nicht aus eigner Anschauung bekannt ist, belehrt uns, daß alle diese Psalmlieder eines, und eben des gangbarsten, Maaßes waren, und sie haben ohne Zweifel dem Melodieenschatze der evangelischen Kirche in Vergleichung mit Walters Gesangbuche eben so wenig größere Bereicherung gebracht, als die zuvor gedachte Sammlung. Denn enthält jene gar keine Singzeichen, und finden wir auch erst später für einige darin enthaltene Psalmen Ludwig Delers eigene Melodieen; so waren die Hans Sachs'schen Psalmen nach Belieben nach einer, oder auch vier Singweisen eines Maaßes zu singen, für das Walter bereits deren sechs, die Hälfte mehr, mittheilt.

Endlich war, in diesem Sinne, auch eine um 1527 zu Nürnberg erschienene Sammlung nicht wesentlich bereichernd. Ihrer ist bereits bei Gelegenheit des Berichts von dem Einflusse des Volksliedes auf die geistliche Singweise gedacht; sie ist überschrieben: „Die evangelisch Meß teutsch, auch dabei das Handbüchlein geistlicher Gesänge und Psalmen rc." Sie befaßt die 38 Lieder des Nürnberger Enchiridions von 1525, mit Ausschluß des Psalmes: „Wohl dem, der in Gotts Furchte steht," und die eben erwähnten 13 Psalmen des Hans Sachs; ihr übriger Inhalt ist zum größesten Theile aus dem lateinischen Kirchengesange oder dem Volksliede entlehnt, also nicht eine Frucht des Zeitraums, der uns gegenwärtig beschäftigt. Denn das Lied: Christe der du bist Tag und Licht rc. sowohl, als: Komm heiliger Geist erfülle die Herzen rc. (Christe qui lux — Veni sancte spiritus, reple) stammen aus jenem; bei neun Liedern ist auf Volksweisen ausdrücklich Bezug genommen; ein zehntes, Gespräch Christi und des Sünders: „O Gott Vater, du hast Gewalt rc." ist, wie wir aus einem fliegenden Blatte jener Zeit wissen, Umdichtung eines weltlichen: „O Jupiter, hetstu Gewalt," mit Beibehaltung seiner Weise; vier andere endlich: Capitan Herr Gott rc.; Wol dem, der den Herren fürchtet rc.; Was göttlich' Schrift vom Creutz uns sagt rc.; O Herre Gott in deinem Reich rc. haben, wenn auch in jener Zeit entstanden, bis auf das erste, das in den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (1544) abermals mit einer eigenen Singweise erscheint, das erste Jahrzehend der Kirchenverbesserung kaum lange überlebt.

Haben wir hienach den vorzüglichen Werth, den wir auf Walters Gesangbuch, als Hauptquelle für den vorliegenden Zeitraum, gelegt, wie wir hoffen, gerechtfertigt: so bleibt zum Schlusse des gegenwärtigen Abschnittes nur Einiges noch beizufügen von den Melodieen nicht lutherischer Lieder, die es enthält, sofern nämlich diese nicht entlehnte sind.

Die beiden Lieder Pauls von Spretten: „Hilf Gott, wie ist der Menschen Noth so groß" (Nro. 37) und: „In Gott gelaub ich" (Nro. 38) bedürfen nur einer vorübergehenden Erwähnung. Das erste erscheint hier mit einer phrygischen Melodie, die wir auch in der späteren Ausgabe von Walters Gesangbuche (1551. Nro. XXVIII), jedoch mit verschiedenem Tonsatze wiederfinden; eine zweite, äolische, steht in der späteren Ausgabe von Klugs Gesangbuche (1543, Blatt 114 auf der Rückseite); Beide hat Prätorius in den achten Theil seiner Sionischen Musen wieder aufgenommen, nebst einer dritten, aus der versetzten, dorischen Tonart)*); alle drei sind jedoch, mit ihrem Liede, aus dem Kirchengesange wieder verschwunden. Ähnlich verhält es sich mit unserem zweiten Liede. Die dorische Weise, mit der wir es um 1524 finden, hat es auch noch 1551 (Nro. 41) mit völlig gleichem Tonsatze. Eine zweite dorische, von ihr jedoch gänzlich verschiedene, steht im Breslauer Gesangbuche, wo das Lied die Überschrift führt: „Eyn gesang D. Sperati zu bekennen den glauben auß dem alten und newen Testament gegründet," und diese findet sich seitdem nicht wieder. Eine phrygische hat das Klugsche Gesangbuch (Bl. 111), und ein Jahr später zeigen die Lieder für die gemeinen Schulen (1544. Nro. 99) eine ihr zuweilen anklingende, oft wieder gänzlich abweichende; diese Klugsche und die Waltersche befinden sich im siebenten Theile der Sionischen Musen des Prätorius (Nro. 17. 18), und nur sein Sammlerfleiß hat sie uns erhalten, denn alle sind späterhin nicht wieder anzutreffen, da ihr Lied bald außer Gebrauch gekommen war. Eben so wenig als bei diesen beiden Liedern und ihren Melodieen, dürfen wir bei dem Psalmliede: Dein armer Hauf rc. verweilen (Nro. 7). Seine ionische Weise erscheint 1551 übereinstimmend, mit einer geringen Überarbeitung ihres Tonsatzes; das Breslauer Gesangbuch, wo das Lied die Überschrift führt: „Der zehend Psalm, Ut quid domine recessisti, von dem Antichrist" deutet durch den Beisatz: „welchen man singt in dem Thon: pange lingua" an, daß es dafür keine allgemein aufgenommene Weise gegeben; Prätorius hat weder Lied noch Melodie.

Mit wie wenigem Rechte wir so manche, unter uns noch fortlebende Melodieen von Liedern jener Zeit den Dichtern dieser letzten zuschreiben, zeigen uns die beiden Lieder: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" und „Erbarm dich mein, o Herre Gott," auf das Deutlichste. Jenes erste, von dem wackern Lazarus Spengler, Rathsschreiber zu Nürnberg, herrührend, und so viel wir wissen, um 1524 zum ersten Mahle erscheinend, tritt bei Walter mit zwei Melodieen auf, einer dorischen (Nro. 16), welche 1551 mit unverändertem Tonsatze (Nro. 42) wiederkehrt, und die uns auch Prätorius (Sion. Mus. VII. 82) aufbewahrt hat; neben ihr finden wir eine zweite, phrygische (Nro. 17), die seitdem nicht wieder angetroffen wird. Um 1534 begegnen wir unserem Liede in einem fliegenden, zu Nürnberg gedruckten Blatte, worin auf die Volksweisen: „Nach Willen dein," oder „Was wird es doch des Wunders noch" verwiesen wird; beide hat uns Forsters Liedersammlung aufbewahrt, aber sie gleichen weder den eben beschriebenen, noch der späteren, jetzt allgemein üblichen Singweise. Dieser begegnen wir zuerst in Klugs Gesangbuche von 1535; und damals war Lazarus Spengler bereits (seit dem 7ten Sept. 1534) nicht mehr am Leben.

*) Nro. 134 die phrygische; 133 die äolische; 135 die dorische.

Einmahl finde ich ihn allerdings als Tonsetzer genannt, in 65 von Schöffer und Apiarius zu Straßburg gedruckten Liedern; hier ist ein Satz über die Melodie des Liedes: „Dieweil umbsunst itzt alle Kunst“ mit seinem Namen überschrieben. Nehmen wir ihn deshalb auch an als einen der Tonkunst Erfahrnen, so werden wir doch immer zweifelhaft bleiben müssen, welche der, um 1524 erschienenen Weisen ihm beizumessen sei; die in Klugs Melodieenbuche vorkommende ist ihm mit Bestimmtheit abzusprechen, und wohl nur ihre Treflichkeit konnte die, sonst unbegründete, Voraussetzung erregen, daß sie von dem Dichter des Liedes herrühren werde. In den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen (1544) finden wir sie (Nro. 96) in einem vierstimmigen Tonsatze von Lupus Hellinck, dessen später zu gedenken seyn wird.

Das Lied: „Erbarm dich mein, o Herre Gott“ hat bei Walter (Nro. 13) zwar seine, noch jetzt übliche, phrygische Singweise. Allein es erscheint eben hier nicht zum ersten Mahle; ein fliegendes Blatt aus eben diesem Jahre zeigt es uns zum ersten Mahle, mit der Unterschrift: „Wittemberg Freitag nach Epiphanie im 1524 Jar, Erhart Hegenwald,“ und hier ist ihm auch ein vierstimmiger Tonsatz beigegeben, dessen phrygische Grundmelodie aber mit der von Walter mitgetheilten nicht die geringste Ähnlichkeit hat, vielmehr einigen der öfter vorkommenden Absätze der Melodie des „Herr Gott dich loben wir“ gleicht, wenn sie auch keinem von ihnen völlig übereinstimmt. Hätten wir ein bestimmtes Zeugniß — woran es jedoch gänzlich fehlt — daß Erhart Hegenwald auch eine Melodie zu seinem Liede erfunden habe, so würden wir ihm jederzeit nur diese ältere zuschreiben können, da ihr kunstloser, aus Anklängen einer bekannten Kirchenweise sich bildender Gang, und ihr einfacher Satz auf einen bloßen Liebhaber der Tonkunst schließen läßt, wir auch immer voraussetzen müßten, daß Lied und Singweise mit einander entstanden seyen. Allein die bei Walter erscheinende ihm beizumessen, fehlt es an aller Veranlassung.

Von den nicht entlehnten Singweisen der übrigen drei nicht lutherischen Lieder in Walters Gesangbuche wissen wir so wenig die Urheber anzugeben, als von den zwei eben besprochenen. Bei dem Liede: „Herr Christ der einig Gotts Sohn“ ist sogar der Dichter zweifelhaft. Einige schreiben es dem Andreas Enophius zu, Andere der Elisabeth, ersten Gattin Dr. Caspar Creutzigers zu Wittenberg. Vielleicht hielten jene den kräftigen Geist des Liedes nicht für einen weiblichen, zumahl in den Versen:

Ertödt uns durch dein Güte
Erweck uns durch dein Kraft,
den alten Menschen kränke
daß der neu' leben mag,

wogegen diese erzählen: die Dichterin habe an geistlichen Liedern ein besonderes Gefallen gehabt, und als sie einmahl geträumt, sie predige in der Kirche, habe ihr Gatte, dem sie es sorgend erzählt, ihr geantwortet: wohl möge eines ihrer Lieder künftig einmahl in andächtigem Gesange der Gemeine Gottes predigen! Wie dem nun auch seyn möge: so viel ist gewiß, daß bei so widersprechenden Angaben auch der Sänger der Weise ungewiß bleibt, selbst wenn wir annähmen, sie sei mit ihrem Liede gleichzeitig entstanden. Ihren Werth haben wir bereits zu würdigen gesucht: sie gehört zu denen, die ihrem Liede unverändert geblieben sind, wenn sie auch für andere gleichen Maaßes entlehnt wurde; auch ihr melodischer Gang hat im Laufe der Zeiten keine wesentliche Veränderung erfahren, als daß ihr späterhin der rhythmische Wechsel abgestreift wurde, durch den sie sich auszeichnet, ein Schicksal, das sie mit den meisten gleicher Art theilt. Auffallend bleibt es, daß Lied und Melodie in den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen (1544) fehlen.

Die mixolydische Weise, mit der das Psalmlied von Johann Agricola: „Fröhlich wollen wir Halleluja singen" bei Walter erscheint, dürfte eine, schon bei seinem Entstehen allgemein aufgenommene gewesen seyn: das Breslauer Gesangbuch hat sie unverändert, und so alle älteren geistlichen Liedersammlungen, in denen das Lied erscheint. Dennoch stellt Prätorius (VIII. 124) ihr eine andere aus der dorischen Tonart voran: sie war also nicht die einzige unseres Liedes, und wir wissen nicht, ob diese zweite vor ihr entstanden war, und durch sie verdrängt wurde, oder ob sie erst später erschien, und örtliche Gültigkeit erlangte. Prätorius läßt uns darüber in Ungewißheit, doch nennt er Agricola nur als Urheber des Textes.

Das Lied: Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand rc. ist gewöhnlich, und auch hier, überschrieben: Das Lied S. Johannis Huß, gebessert. Nur in diesem Sinne gehört es Luther an, und deshalb erwähnen wir es auch hier, und nicht unter den seinigen. In Michael Weissens verdeutschten Gesängen der böhmischen Brüder (von 1531) finden wir mit der Überschrift: Jesus Christus nostra salus (den lateinischen Anfangsworten dieses Liedes), eine deutsche Bearbeitung desselben, und eine Singweise, die der von Walter mitgetheilten nur fern anklingt, auch in dem Umfange der hypoäolischen Tonart sich bewegt, während jene dorisch ist. Erst das spätere Gesangbuch der böhmischen Brüder: „Kirchengeseng, darin die Heubartikel christlichen Glaubens gefasset rc." (1566) giebt in seinem Anhange (an der 36sten Stelle) Luthers Nachdichtung mit Walters Melodie. Da nun diese und ihr Lied nicht früher, als im Jahre 1524 nachgewiesen werden können, jenes zwar eine Umdichtung eines früheren, lateinischen, von Huß seyn wird, die Übertragung der ursprünglichen Singweise desselben auf sie aber nach dem Gesagten nicht unbedingt angenommen werden darf; so haben wir kein Bedenken getragen, die bei Walter vorkommende als eine in den ersten Jahren der Kirchenverbesserung entstandene anzunehmen, deren Urheber jedoch immer ungewiß bleibt. Einige Zweifel gegen diese Annahme könnte Leisentrits katholisches Gesangbuch erregen. Es erschien zuerst in zwei Theilen um 1567 zu Bautzen (bei Hans Wolrab) und wurde dann öfter, unter andern 1584 eben da (bei Michael Wolrab), wieder aufgelegt. In dem zweiten Theile dieser späteren Ausgabe (Bl. 196 auf der Rückseite) wird nun Johann Hussens Lied lateinisch mitgetheilt, mit dem Bemerken: „Johannes Hussen Liedt; ungeacht das er nun ketzerisch war, hat er doch sein meinung von dem hochwirdigen Sacrament des Altars Catholischer Weis gehalten: Welches kann und mag in den Catholischen Kirchen und Versammlungen sicher gesungen werden, wies in lateinischer und deutscher sprach allhie in seinem alten Thon hernach verzeichnet folget rc." Die beigegebene Melodie ist die des Walterschen Gesangbuches, das Lied beginnt, wie es in dem der Brüder angegeben wird, und hat, wie sich aus seiner Überschrift schließen läßt, keine Veränderung erfahren. So dürften wir denn auch voraussetzen, daß seine Singweise die alte, ursprüngliche sei, wie Leisentrit versichert. Allein eben hierin mangelt seinem Zeugnisse volle Glaubwürdigkeit. Sein Buch zeigt ihn nicht eben als gründlichen Forscher auf diesem Theile des Gebietes alten geistlichen Gesanges; er will nur für seine Kirche das Beste, ihm zugänglich gewesene zusammenlesen für einen geistlichen Gesang, der sich mit dem der Evangelischen messen dürfe, und dessen weitere Verbreitung hindere; die von ihm mitgetheilten, älteren deutschen Kirchenlieder scheint er eben nur aus Vehs Gesangbuche (1537) entlehnt zu haben. Hatte er nun auch vielleicht eine ächte ältere Quelle für Huß lateinisches Lied, von dem er eine eigne, der lutherischen Nachdichtung nicht übereinkommende Übertragung giebt, so kann er doch leicht die Melodie von jener entlehnt haben, in der Meinung, sie sei der alte ursprüngliche Ton des Liedes. Dieses bleibt uns jedoch zweifelhaft durch Michael Weissens Liederbuch,

das sich auf urkundliche Quellen gründet, und dessen Zeugniß um so vieles älter ist; wir halten uns deshalb zu der oben aufgestellten Annahme fortdauernd berechtigt. Walters Melodie findet sich in seinem Gesangbuche in zwei Tonsätzen, einem fünfstimmigen (Nro. 23), der auch 1551 (Nro. 41) unverändert wiederkehrt, und einem dreistimmigen (Nro. 24), bei dem dasselbe der Fall ist (Nro. 71). Prätorius theilt sie nach vier Singarten mit, einer braunschweiger, meißner, schwäbisch-fränkischen, und in eben so viel Tonsätzen (VII. 91—94); jene stimmen jedoch im Wesentlichen überein. Eine fünfte, phrygische Melodie (Nro. 95 a. a. O.), die noch außerdem bei ihm zu finden ist, hat er aus Klugs Gesangbuche (1535) entlehnt, wo sie neben der Walterschen steht.

Dritter Abschnitt.

Luther als Sänger geistlicher Weisen für die evangelische Kirche.

Daß wir die Sänger der Melodieen von den ältesten geistlichen Liedern der gereinigten Kirche nicht kennen, wenn auch die Namen ihrer Dichter uns aufbehalten sind; daß wir diese nicht zugleich für Urheber der Weisen ihrer Gedichte halten dürfen, haben wir in dem vorangehenden Abschnitte zu zeigen gesucht. Aber viele, gewichtige Stimmen nennen uns Luther selbst, nicht als geistlichen Dichter allein, sondern auch als Sänger, und gern hat man ihnen geglaubt, auf ihre Gewähr hin seinen Ruhm auch hierin weiter verbreitet. Wer sähe das theure Haupt des herrlichen Mannes nicht gern mit dem reichsten Ehrenkranze geziert! Aber auch hier hat die Geschichte zu prüfen, zu sichten, und was sie als Ergebniß findet, nicht zu verbergen, noch zu verhüllen. Darf sie doch gewiß seyn, daß der Mann, der nicht seine Ehre suchte, sondern den Preis dessen, der ihn berufen hatte zu seinem Werkzeuge; er, der mit herben Worten diejenigen zurückwies, die sich nach seinem Namen, und nicht nach dem des Erlösers nannten, auch jeden falschen Preis verschmäht haben würde, wenn er ihm kund geworden wäre; darf sie doch nicht fürchten, durch die Stimme des redlichen Zweifels, noch weniger der strengen Wahrheitsliebe, wie durch einen giftigen Hauch, die Frische des Ehrenschmuckes welken zu machen, der sich immer grün um sein Haupt flechten wird!

Ehe wir aber die Untersuchung beginnen, die unsere Aufgabe uns zur Pflicht macht, haben wir zuerst die Frage zu beantworten: in welchem Verhältnisse denn nun der neue Kirchengesang überhaupt gestanden habe zu der gesammten Ordnung des Gottesdienstes der gereinigten Kirche, und diese wiederum zu dem der alten, da man ja vielfältig erklärte, man gedenke diese nicht zu verlassen, sondern sie nur von Mißbräuchen zu säubern?

Wir folgen, dieser Frage genugzuthun, am sichersten denjenigen Schriften Luthers nach Ordnung ihres Erscheinens, in welchen er zu lehren, zu überzeugen, anzuordnen getrachtet, was der gereinigten Kirche Gottes Noth thue in ihrem Gottesdienste. Hier begegnen wir zunächst einer kleinen Abhandlung von nur vier Blättern, zu Wittenberg 1523 gedruckt, „Von der Ordnung Gottesdienst in der Gemeine." Ihr zufolge soll die kirchliche Feier sich knüpfen an die der alten Kirche, unter Abthuung der Heiligen Feste, mit Ausnahme der Reinigung und Verkündigung Mariä, selbst ihrer Geburt und Aufnahme in den Himmel, die eine Zeitlang noch bleiben dürften, wiewohl der Gesang darin nicht lauter sei: auch Johannis des Täufers Fest könne bleiben, wegen des reinen Gesanges, nicht so der Apostel Legend „on (ausgenommen) S. Pauli." Des Gesanges der Gemeine wird darin nicht besonders gedacht: aber lebendig spricht der

Sinn sich aus, in welchem das neue Kirchenthum gegründet werden solle. „Aber die Summa sei die (heißt es dort), daß es ja alles geschehe, daß das Wort in Schwang gehe, und nicht wiederum ein Plärren und Tönen daraus werde, wie bisher gewesen ist. Alles ist besser nachgelassen, denn das Wort, und ist nichts besser getrieben, denn das Wort; denn daß dasselb' sollt' im Schwang unter den Christen gehen, zeigt die ganze Schrift an, und Christus auch selbs sagt, Lucä 10: Eins ist von Nöthen, nämlich, daß Maria zu Christus Füßen sitze, und höre sein Wort täglich, das ist das beste Theil, das zu erwählen ist, und nimmer weggenommen wird. Es ist ein ewig Wort, das ander muß alles vergehen, wie viel es auch der Martha zu schaffen giebt. Dazu helf uns Gott, Amen."

Eine zweite Schrift dieses Gegenstandes ist die im December desselben Jahres erschienene Formula missae, die wir unter dem Titel: „Die weyse der Meß, und die genyeßung des Hochwirdigen Sacraments, für die Christliche Gemayn verteutscht" in einer Übersetzung, um 1524 zu Wittenberg gedruckt, vor Augen haben. Sie ist Nicolaus Haußmann, „hayligen in Christo, der Christlichen Gemayn zu Zwickaw Pfarrherrn" gewidmet.

Hier wird vergönnt, daß man im Kyrie, dem Engelischen Psalm (Gloria in excelsis Deo), dem Gebrauche der alten Kirche bei Haltung der Messe sich anschließe: nur deren Ansicht als eines Opfers, und damit der Meß-Canon, wird in den härtesten Ausdrücken verworfen. Episteln, Evangelien, Graduale, der „Glaub' im Concilio Niceno gestellt" werden gebilligt; die Sequenzen — die den Sylbendehnungen der Halleluja an hohen Festen unterlegten Gesänge — sollen abgethan werden; „es gefiel' denn einem Pfarrer die kurz Sequenz am heiligen Christtag: Laßt uns nun alle Danksagung thun dem Herren" (Grates nunc omnes). „Es seyn schier gar kein' Sequenz (fährt Luther fort), die den Geist und Glauben anzeigen, dann die vom heiligen Geist: Die Gnad' des heiligen Geistes stehe uns bei (Spiritus sancti adsit nobis gratia) und Komm heiliger Geist." Nach der Benedeyung des Sakramentes wird der Gesang des Sanctus und Benedictus empfohlen; während dessen Austheilung an die Gemeine das Agnus Dei, und statt des „Ite Missa est" das Benedicamus und Alleluia. Nach Empfang des heiligen Abendmahls möge die Gemeine das Lied singen:

Gott sei gelobet und gebenedeiet,
Der uns selber hat gespeiset ꝛc.

nicht aber die späteren Verse desselben:

und das heilig' Sakrament an unserem letzten Ende
aus des geweiheten Priesters Händen ꝛc.

denn es war seine Meinung, diese seyen hinzugefügt von irgend einem, so St. Barbara geehret und ihr gedienet habe, und obwohl er sein Lebelang das Sacrament wenig geachtet, gehofft, wenn er sterben sollte, durch das bloße gute Werk der Genießung desselben, ohne Glauben, und durch seiner Schützerin Fürbitte, einzugehen zum Leben. So lobt er auch, und ohne weitere Beschränkung, die alten Lieder: „Nun bitten wir den heiligen Geist," und „Ein Kindelein so löbelich." Wiederholt aber schärft er ein, daß man aus allem diesen nimmer ein Gebot machen solle, noch eine Pflicht. „In diesen Dingen (sagt er) soll man frei und unverbunden seyn, und Niemand geziemen, weder mit Gesetzen, noch mit Geboten die christlichen Gewissen zu fahen. Derhalben auch die heiligen Geschrift von diesen Dingen nichts beschließen, sondern lassen die Freiheit des Geistes ihres Sinnes gewiß seyn, nach Gelegenheit der Stätte, der Zeit und Person."

Eine bestimmtere Gestalt endlich zeichnet Luther der kirchlichen Feier vor in seiner Schrift: Deutsche Messe und Ordnung Gottesdiensts, zu Wittemberg fürgenommen, 1526; immer noch mit Anschluß an die Gebräuche der alten Kirche, bis auf das Schriftwidrige, und die, unablaßlich bestrittene Ansicht der Messe als eines Werkes und Opfers. Des Sonntags soll ein geistlich Lied, oder ein teutscher Psalm zu Anfang (in primo tono) gesungen werden: „Ich will den Herren loben allezeit." Durch Tonzeichen wird erläutert, wie dieser Psalm, weniger zu singen, als mit erhöhter und bestimmt betonter Rede vorzutragen sei. Dann solle das Kyrie eleison (Herr hilf uns) dreimahl, nicht neunmahl, wie bisher wiederholt, folgen: eine Collekte — betonte Vorlesung — des Priesters, und darnach die Epistel im achten Tone, so daß der Priester im Einklange der Collekte gleich hoch bleibe. Sankt Paul, äußerte Luther gegen Walter, als er in Gemeinschaft mit ihm diese Gesänge ordnete und für dieses Werk aufzeichnete, sei ein ernster Apostel, ihm zieme jener Kirchenton am besten. „Auf die Epistel (fährt er fort) singet man ein teutsch Lied: Nun bitten wir den heiligen Geist, oder sonst eines und das mit dem ganzen Chor." Dann folgt das Evangelium des Tages, gelesen, mit dem Angesichte zum Volke gekehret, gleichwie die Epistel: jenes im fünften Tone, „denn dieser zieme den Reden Christi, der ein freundlicher Herr sei, und lieblich seine Rede," waren Luthers Worte hierüber gegen Walter. Nach dem Evangelio singt die ganze Kirche den Glauben zu teutsch: „Wir gläuben all' an einen Gott;" daran schließt sich die Predigt, und eine Umschreibung des Vater Unser; diesem endlich folgt das Amt — die Einsegnung des Sakramentes, und dessen Austheilung an die Gemeine. Dazu singe man das teutsch Sanctus

Jesaia dem Propheten das geschah,

nach dem sechsten Capitel desselben, wo er des Herrn Herrlichkeit sahe, und das Dreimahlheilig der Seraphim vernahm; — oder das Lied: Gott sei gelobet; oder Johann Hussen Lied:

Jesus Christus unser Heiland
Der von uns den Gottes Zorn wand;

das übrige dieser Lieder, oder das deutsche Agnus Dei, zu der Weihe des Kelches. Die Collekte und der Seegen beschließen die gesammte Feier. Alle neu geordneten Gesänge sind mit ihren Tonzeichen versehen, auch noch Beispiele für Epistel und Evangelium beigefügt in den für sie angeordneten Tönen, dem achten und fünften. Alle diese Anordnungen gelten jedoch nur für das sonntägliche Amt. „Mit den Festen (sagt Luther) als Weihenachten, Ostern, Pfingsten, Michaelis, Purificationis, und dergleichen, muß es gehen wie bißher, lateinisch, biß man teutsch Gesang genug dazu hat. Denn dis werk ist im Anheben, darumb ists noch nit alles bereit, was dazu gehört, allein, daß man wisse, wie es auf einerlei Weise solle und möge zugehen, daß der mancherlei Weise Rath und Maaß gefunden werde." — Und ferner: „Die Fasten, Palmtag und Marterwochen lassen wir bleiben; nicht, daß wir jemand zu fasten zwingen, sondern daß die Passion und die Evangelien, so auf dieselbige Zeit geordnet sind, bleiben sollen; doch nicht also, daß man das Hungertuch, Palmen schießen, Bild decken, und was des Gauckelwerks mehr ist, halte, oder vier Passion singe, oder acht Stunden am Karfreitag an der Passion zu predigen habe; sondern die Marterwoche soll gleich wie andere Wochen seyn, ohn' daß man die Passion predige, des Tags ein' Stunde durch die Woche, oder wieviel Tage es gelüstet, und das Sacrament nehme, wer da will. Denn es soll ja alles um des Wortes und Sacramenten willen unter den Christen geschehen im Gottesdienste.

Summa, dieser und aller Ordnung ist also zu gebrauchen, daß, wo ein Mißbrauch daraus wird, daß man sie flugs abthue, und eine andere mache; gleich wie der König Ezechias die eherne Schlange, die

doch Gott selbst befohlen hatte zu machen, darum zubrach und abthät, daß die Kinder Israel derselbigen mißbrauchten. Denn die Ordnungen sollen zu Förderung des Glaubens und der Liebe dienen, und nicht zum Nachtheil."

Betrachten wir die Milde und Schonung dieses Verfahrens, wonach nirgends gewaltsam eingerissen, nur das Morsche und Unhaltbare, das Schädliche und Seelenverderbliche abgethan, dem Ärgernisse gewehrt, dem Besseren überall der Weg gebahnt werden sollte; so darf es nicht Wunder nehmen, die äußere bedeutsame Einfassung des alten Gottesdienstes überall beibehalten zu sehen; ja, bei allem Eifer für die thätige Theilnahme der Gemeine an der Feier, selbst den Gesang in der alten Kirchensprache, bis er durch deutschen ersetzt werden könne. Für die Schüler gelehrter Anstalten jedoch sollte, auch wenn dieses möglich geworden, der lateinische Gesang dennoch nicht verstummen, er sollte, als Lehr- und Erbauungsmittel bestehen bleiben, ja, für die Jugend sollten die Vespern, wo sie gefallen waren, wieder aufgerichtet werden, da sie, dem Wesentlichen nach, nur aus schriftmäßigen Gesängen bestanden. Daß aber das Festlied und das Psalmlied vor Allem die geistlichen Dichter jener Zeit beschäftigten, und daß beide in den damaligen Gesangbüchern bedeutend vorherrschen, ist nicht minder erklärlich. Der deutschen Festgesänge, deren Mangel lebhaft empfunden wurde, bedurfte man vor Allem zu würdigem Schmucke der kirchlichen Feier; und sollte das heilige Wort, zu dessen Belebung diese angeordnet war, reichlich wohnen in dem Gesange der Gemeine, so mußte man aus dessen ältester wie ergiebigster Quelle, dem Psalmbuche, es heranleiten für die Dürstenden, sie zu erquicken; man mußte es in die anmuthendste Gesangform kleiden, um dieses ächte, heilsame Labsal ihnen vorzüglich lieb zu machen. In beiden Arten des geistlichen Liedes, neben dem Lehr-, dem Betliede, wuchs allgemach der Vorrath an für den deutschen Kirchengesang; langsamer bereicherte er sich an solchen Gesängen, die für den Vortrag des Geistlichen bestimmt waren, an Eingängen, Collekten, Gebeten, Einleitungen zur Benedeyung des Brotes und Kelches für die hohen Feste; hier behielt, auch viel später noch, der alte lateinische Kirchengesang seine Stelle neben dem deutschen der Gemeine.

Wie es achtzehn Jahre später, nur zwei Jahre vor Luthers Tode, mit dem geistlichen Gesange in Schule und Kirche beschaffen gewesen, erfahren wir durch den Pfarrer der Stadtkirche zu Wittenberg, Dr. Johann Buggenhagen. Als Georg Rhau daselbst um das Jahr 1544 achtzig Responsorien von Balthasar Resinarius für die heiligen Zeiten und Feste des ganzen Jahres herausgab, begleitete Buggenhagen sie mit einem Vorworte an die dortige studirende Jugend. Nachdem er bemerkt, daß theils der Tonsetzer, theils der Herausgeber aus den Texten alles entfernt hätten, was einem frommen Ohre anstößig seyn könne, fügt er hinzu: „Soll ich aufrichtig gestehen was ich meine, so wünschte ich der Jugend, den Worten nach, reinere Gesänge darzubringen, von denen nicht allein gesagt werden möchte: hier ist nichts Schlimmes, nichts gegen die heilige Schrift, oder den Glauben zu finden, sondern: hier ist des Guten etwas aus den heiligen Schriften und Gottes Worte, Lehre, Ermahnung, Trost, Verheißung, Anrufung: so, daß die Jugend zugleich mit dem Gesange sich gewöhnte, Gottes Wort im Gedächtniß zu behalten. Wie wir denn hier in Wittenberg die Schuljugend, zweimahl am Tage, Frühe und Abends, aus der Schule in die Kirche gehend, zu einer kurzen und ermunternden Übung anhalten. Sie singen lateinisch einen und den andern Psalm mit seiner Antiphonie, zur Vesper wird auch ein Hymnus hinzugefügt, und an den Festtagen ein Responsorium. Dann lesen drei Knaben kurze Abschnitte aus der lateinischen Bibel, und was sie zuvor gelesen, wird danach von einem vierten deutsch vorgetragen. Hieran schließt sich am Morgen Zacharias Lobgesang: Gelobet sei der Herr, der Gott Israel, am Abende Mariä Loblied: Meine Seele

erhebet den Herrn, mit Antiphonie und Benedicamus — Lasset uns den Herren loben, Halleluja! Sonnabends aber, nach dem Hymnus, folgt die öffentliche Predigt; nach derselben singen die Knaben die Litaney, der Geistliche hält ein Gebet, und nach ihm wird das Benedicamus gesungen. Am Sonntage, frühe nach den Lectionen, singt die ganze Kirche irgend einen deutschen Psalm, und es wird der Katechismus gepredigt: danach singt man das Herr Gott dich loben wir, oder Athanasius Glaubensbekenntniß, und fügt eine Antiphonie und dann das Benedicamus hinzu. Zur Vesper desselben Tages, nach der Predigt, singet die ganze Kirche deutsch Mariä und Simeons Lobgesang (Magnificat und Nunc dimittis), zum Schlusse das Benedicamus. In unserer öffentlichen Messe — wie sie geheißen wird — singt unsere Kirche deutsch, doch nichts anderes, als was aus dem Heiligthume des göttlichen Wortes hergenommen ist, nach Christi Anordnung, wo er spricht: Dieses thut zu meinem Gedächtnisse.“ — Wir sehen, es wurde kräftig, und fortschreitend gewirkt, den Saamen des göttlichen Wortes auszustreuen in die Gemüther, sie zu fruchtbarem Gedeihen desselben vorzubereiten; nicht allein das Schädliche und Schriftwidrige, reinigend, zu entfernen, sondern auch das Heilsame, Schriftgemäße, weiterfördernd, zu verbreiten. Dabei aber sollte Zier und Schmuck des Gottesdienstes bleiben, die heilige Tonkunst zumahl, in der Herz und Sinn am meisten zu dem Ewigen sich erhebe; äußerlich sollte nicht einmal der Anschein einer Neuerung hervortreten. „Es sind unsere Kirchen (sagt Luther im Jahre 1541) Gottlob! so zugerichtet, daß ein Laye, oder Wallon, oder Spanier, der unsere Predigt nicht verstehen könnte, wenn er sähe unsere Messe, Chor, Orgeln, Glocken, Caseln und dergleichen, würde er müssen sagen, es wäre eine rechte päpstliche Kirche, und kein Unterschied, oder gar wenig, gegen die, so sie selbst unter einander haben.“

Daß dem in der That so sei, bewährte sich bald nach Luthers Tode. In Folge der Schlacht bei Mühlberg zogen Mittwochs vor Pfingsten, am 25. Mai 1547, die Kaiserlichen in Wittenberg ein. Man hatte aus Besorgniß vor Störungen den Gottesdienst in der Schloßkirche eingestellt; allein Kaiser Karl V. empfand dies übel. In den oberdeutschen Landen habe er in der Religion nichts gewandelt, sagte er, warum solle er es hier thun? So begannen Gesang und Predigt denn am folgenden Tage wieder. In der Pfarrkirche hatte Dr. Buggenhagen den Gottesdienst nicht erst eingestellt, und fand sich durch des Kaisers Äußerung noch mehr ermuntert. Er predigte sogar in der Pfingstwoche über den Unterschied des evangelischen, und des Papstes Glauben. Alle diese Tage — erzählt er selbst — hätten vier bis fünf Spanier in einem Gestühle bei dem Altare gestanden, und ehrerbietig zugehört, da am Festgottesdienste Figuralmusik aufgeführt, vom Geistlichen lateinisch am Altare gesungen, nach der Predigt aber die Präfation — Einleitung zu der Weihung des Altarsacramentes — und das Sanctus (Dreimahlheilig) lateinisch, dann die Communion mit Gebeten und Gesängen in deutscher Sprache gehalten worden sei.

An allem diesem erkennen wir den Sinn, in welchem Luther zu Aufrichtung des evangelischen Gottesdienstes gewirkt, wie den Erfolg seiner Bemühungen. Es kann uns nicht schwer werden, die Stelle herauszufinden, welche die geistlichen Lieder bei der kirchlichen Feier einnahmen; in den mitgetheilten Urkunden sind zwar deren nur wenige ausdrücklich genannt, mehre aber begegnen uns in den geistlichen Gesangbüchern jener Zeit. Wir wissen mit Bestimmtheit, daß, und welche, von diesen Liedern Luther zum Urheber haben: nur das steht noch in Frage, ob auch deren Singweisen von ihm herrühren? Diese Frage ist bisher in der Regel bejahend beantwortet worden, allein ihre Lösung ist keineswegs zweifellos.

Gegen ausdrückliche Zeugnisse, die auf bestimmte Lieder und ihre kenntlich bezeichneten Singweisen gerichtet sind, sofern sie von glaubwürdigen, und voraussetzlich gehörig unterrichteten Mitlebenden

herrühren, soll allerdings ein Zweifel sich nicht erheben. Eben so wenig wollen wir, wegen einer zufälligen, geringen Ähnlichkeit der angeblich lutherischen Melodieen mit älteren lateinischen jene auf diese zurückführen, wie es wohl katholischer Seits geschehen ist. Der Wahrheit wollen wir nicht widerstreben, und einen falschen Ruhm, wenn wir ihn als solchen erkennen, nicht durch vergebliche Deuteleien zu stützen suchen. Wir dürfen auch nachgeben, daß mancher Anklang altkirchlicher Weisen in den neuen, volksmäßigeren, der evangelischen Kirche gefunden werde, ja, wir haben selber ausgeführt, daß aus der gegenseitigen Einwirkung des Volks- und des alten Kirchengesanges dergleichen nothwendig, wenn auch oft unbewußt, entstehen mußten. Soll aber etwa die Melodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott,“ zurückgeführt werden auf die des katholischen Hymnus an den Aposteltagen: Exsultet coelum laudibus, weil zufälliger Weise die vier ersten Töne Beider übereinstimmen; und wird dabei nicht beachtet, daß die Singweise des deutschen Liedes eine ionische, die des lateinischen eine phrygische ist; daß jene einem neunzeiligen, diese einem vierzeiligen Liede eignet, und in jenem nicht einmal die erste bis vierte Zeile mit der fünften bis achten übereinstimmen, weder in Maaß noch Betonung, sondern in beiden nur die vierte und neunte Zeile gleich sind; wird endlich dadurch vollends auch nur die Möglichkeit ausgeschlossen, die Weise des deutschen Liedes aus der des lateinischen abzuleiten; so können wir eine, dennoch dahin gehende Behauptung nur für eine seichte, völlig grundlose halten, und müssen voraussetzen, daß allein Übelwollen gegen Luther, den verhaßten Ketzerfürsten, ihr zu Grunde liege.

Finden wir dagegen die Zeugnisse, die man uns anführt, um zu beweisen, daß Luther auch Sänger der Melodieen seiner Lieder gewesen, weder von ausreichender Bestimmtheit, noch auf genau bezeichnete Singweisen gerichtet, noch mit anderen, feststehenden Thatsachen übereinstimmend; so ist es Pflicht, sie näher zu prüfen, und sie zu verwerfen, wenn sie der Prüfung nicht Stand halten, möge das Ergebniß der Forschung uns erfreulich seyn oder nicht. Ein nur durch Schlußfolgen annähernd geführter Beweis für Luther möge aber auch in unserer Darstellung nur als ein solcher, nicht als ein bestimmtes Zeugniß erscheinen; als eine vorläufige Entscheidung, die einer abermaligen, strengen Prüfung sich nicht entziehen darf.

Wenn Luther auch als Sänger der Melodieen der von ihm gedichteten geistlichen Lieder gerühmt wird, so pflegt man, um diesen Ruhm ihm zuzueignen, zuerst auf allgemeine Gründe sich zu stützen. Man preis't seine Liebe zum Gesange, und zumahl dem heiligen; Zeugnisse Fremder fehlen dafür so wenig, als schöne, treffende Beweisstellen aus seinen eigenen Werken. Und, in der That! seine Spiel- und Sangfertigkeit ist nicht zu bezweifeln; von den Gesangübungen in seinem Hause, seinen nahen Verhältnissen zu Rupf und Walter, Ludwig Senfl und andern, sind wir genugsam unterrichtet. Eben so wenig gebricht es an sinnigen, verständigen Worten Luthers über große Tonmeister seiner Zeit, die sein sicheres Urtheil über deren Art und Kunst um so mehr bewähren, als sie gelegentlich, unabsichtlich, aus der Fülle des Herzens hingeworfen wurden, ohne belehren zu wollen, ohne auf solche Aussprüche Werth zu legen. Man verweis't uns, um darzuthun, daß Luther auch Tonsetzer gewesen, auf ein Schreiben von ihm an Johann Agricola, vom 15ten Juni 1530*). Als er einst vier Tage lang nicht zu lesen, noch zu schreiben vermochte, verfiel er auf einen sonderbaren Scherz. Unter weggeworfnem Papier hatte er einen alten dreistimmigen Gesang gefunden, ihn durchgesehen, gebessert, eine vierte Stimme hinzugefügt, und ihm neue

*) de Wette, Luthers Briefe. IV. p. 35. 36.

Worte unterlegt. Diesen sendete er nun an Agricola. Er kannte dessen Capellan, Georg, als unzeitigen Krittler und Tadler, der sich viel wußte mit seiner Kenntniß und seinem Urtheil in der Tonkunst, und dachte ihn zu Schanden zu machen durch Agricola's Hülfe, wenn dieser vorgebe, jenen Gesang von Augsburg her empfangen zu haben, als einen neu gesetzten für die Ankunft des Kaisers und König Ferdinands. Wie es damit weiter geworden, ist uns nicht berichtet: allein mit Recht ist daraus zu folgern, daß Luther, habe ein solcher Scherz überhaupt nur von ihm unternommen werden können, doch in der Setzkunst erfahren gewesen seyn müsse. Endlich ist uns durch Matthäus Ratzeberger, Doktor der Arzneikunde, ein Gesang von wenigen Zeilen aufbewahrt, den Luther bei seinem Aufenthalte zu Coburg 1530 an die Wand seines Zimmers sollte geschrieben haben, und von welchem jener im Jahre 1550 eine Abschrift genommen hatte: auf die lateinischen Worte: Ich werde nicht sterben, sondern leben, und des Herrn Werke verkündigen*). Fassen wir den Inhalt dieser Zeugnisse, dieser Urkunden zusammen, so sehen wir allerdings in Luther einen gesangliebenden, sanggeübten, Werke der Tonkunst geistreich und treffend beurtheilenden Mann, der, mit ausgezeichneten Tonmeistern in naher Verbindung stehend, selber auch wohl eine Singweise zu erfinden, und sie durch mehrstimmigen Tonsatz auszuschmücken vermochte. Aber diese seine Fertigkeit im Tonsatze ging doch eben nicht weiter, als ihn fehlerfrei auszuüben; in dem einen Falle, wo er jene Kunst, seinem vorliegenden Briefe zufolge, in Anwendung brachte, war es nur, um etwas zusammen zu stoppeln, wodurch ein eitler aufgeblasener Krittler getäuscht werden könne, nicht um aus innerem Drange etwas Tüchtiges zu schaffen. Daß er dieses jemals gethan, darüber geben seine vielen, über zweitausend hinausgehenden Briefe nicht die geringste Andeutung, und wir möchten eher glauben, daß es ihm genügt habe, eine gewisse äußere Fertigkeit erlangt zu haben in dieser Kunst, um ihre Werke besser verstehen und genießen zu können. Bekennt er ja doch Ludwig Senfl, dem von ihm besonders geschätzten Tonmeister, gegenüber, daß all sein Können und Vermögen nicht hinreiche, etwas zu schaffen, was dessen Werken nur nahe komme, wogegen aber auch ihm die Gabe der Predigt verliehen sei, die jenem mangle; wo er denn bemerkt, daß der Gaben mancherlei seyen, wie die Glieder am Leibe, daß ein Jeder an der seinen sich müsse genügen lassen, und nur dürfe ein Glied seyn wollen, nicht der ganze Leib. Was endlich den von Luther erfundenen einstimmigen Gesang betrifft, so wollen wir seine Urheberschaft eingestehen, und an diesen flüchtig hingeworfenen Tönen nicht viel mäkeln. Allein wir haben in ihnen keine Melodie in Liedform vor uns, wie diejenigen sind, die man ihm ohne Unterschied zuschreibt, weil wir seine geistlichen Lieder nach ihnen singen; sondern einen collektenartigen Gesang, der durch sonst nichts ausgezeichnet ist, und keinen der Erfindungsgabe Luthers günstigen Schluß rechtfertigt.

Allem diesem zufolge werden wir durch jene allgemeinen Zeugnisse, diese mittelbaren Beweise, um nichts gefördert. Jene helfen das Bild des herrlichen Mannes vollenden, wir erkennen durch sie den wohlthätigen Einfluß, den er auf Erhaltung, auf Belebung und Förderung des Kirchengesanges üben müssen; wir finden Veranlassung Gott dafür zu danken, daß er sein auserwähltes Werkzeug auch hier mit Gaben ausgestattet zu reicherer Verbreitung und Verklärung seines heiligen Wortes; doch freilich nur, sofern Luther die auf dem Gebiete der Tonkunst Begabtesten zu erkennen, sie als Theilnehmer für sein großes Werk zu gewinnen wußte. Diese mittelbaren Beweise aber könnten nur in Verbindung mit gewichtigern einen Werth haben, der ihnen, für sich genommen, nicht beizumessen ist.

---

*) Non moriar sed vivam, et narrabo opera Domini.

Es liegen uns aber auch unmittelbare Beweise vor; unter ihnen der wichtigste ein Bericht Johann Walters, Churfürstlich Sächsischen Sängermeisters, über sein Zusammenarbeiten mit Luther bei Einrichtung der deutschen Messe: eine Urkunde, die uns Michael Prätorius in dem ersten Theile seines Syntagma musicum (Seite 449 bis 453) mittheilt, und die uns zu genauer Prüfung auffordert. Ihre Ächtheit bezweifeln wir nicht, und wenn auch eine darin vorkommende Äußerung, als sei der in ihr enthaltene Bericht 40 Jahre nach Aufrichtung der deutschen Messe — also um 1565 — niedergeschrieben, einiges Bedenken erregen könnte, weil gewöhnlich Johann Walters Todesjahr schon zehn Jahre früher, um 1555, angenommen zu werden pflegt; so ist doch dieses Bedenken von nur geringer Erheblichkeit, da der Berichterstatter, damals immer ein bejahrter Mann, kaum die Absicht hatte, den seit jener Thatsache verflossenen Zeitraum genau zu bestimmen, sondern ihn nur ungefähr, als einen lange verflossenen zu bezeichnen. Zudem hat aber auch Johann Walters Todesjahr noch nicht urkundlich festgestellt werden können, und bis dieses geschehen ist, würden wir mit gleichem Rechte aus unserem Berichte folgern dürfen, daß man es bisher um Vieles zu früh angenommen habe.

Prätorius führt Walters Bericht an in einem Abschnitte, den er überschrieben hat: Von einigen, in alten Choralgesängen vorkommenden, Fehlern, und ihrer Verbesserung durch Johann Walter*). Diese Gesänge, deren Walter hier gedenkt, als durch ihn gebesserter, sind sämmtlich lateinische; nur drei deutsche werden von ihm dabei genannt: Ein Kindelein so löbelich — Christ ist erstanden — Nun bitten wir den heiligen Geist; Singweisen, die urkundlich aus älterem, deutschen Kirchengesange herstammen, und allein unter allen liedhafte genannt werden können. Alle übrigen tragen das Gepräge der aus dem gregorianischen Gesange herstammenden Melodieen, die Sylbendehnung, den Mangel an rhythmischer Ausgestaltung. Sie aber vorzüglich sind es, über welche Walter sich verbreitet. Er lobt den lateinischen Gesang, tadelt diejenigen, die dahin trachten, ihn aus der gereinigten Kirche gänzlich zu verbannen, empfiehlt dessen Erhaltung und Pflege, und hält darum die auf Reinigung und Herstellung der angeführten Gesänge von ihm gewendete Mühe für eine belohnende. Dann erst geht er über zu dem Berichte über sein Zusammenwirken mit Luther. Wir dürfen es nicht umgehen, seine eigenen Worte hier folgen zu lassen, von denen wir nur diejenigen übergehen, die entweder schon zuvor von uns angeführt worden sind, oder nicht wesentlich zu dem hier besprochenen Gegenstande gehören.

„So weiß und zeuge ich denn (sagt Walter), daß der heilige Mann Gottes, Lutherus, welcher deutscher Nation Prophet und Apostel gewest, zu der Musica im Choral- und Figuralgesange große Lust hatte, mit welchem ich gar manche liebe Stunde gesungen, und oftmals gesehen, wie der theure Mann vom Singen so lustig und fröhlich im Geiste ward, daß er des Singens schier nicht konnte müde und satt werden, und von der Musica so herrlich zu reden wußte. Denn da er vor vierzig Jahren die deutsche Messe zu Wittenberg anrichten wollte, hat er durch seine Schrift an den Churfürsten von Sachsen, und Herzog Johannsen Hochlöbl. Gedächtniß, seiner Churfürstlichen Gnaden der Zeit alten Sangmeister, Ehrn Conrad Rupff, und mich, gen Wittenberg erfordern lassen, dazumahlen von der Choral Noten, und Art der acht Ton Unterredung mit uns gehalten ꝛc.**); hat auch die Noten über die Episteln, Evan-

*) De vitiis quibusdam Musices, quae in antiquis cantionibus Choralibus occurrunt, et eorundem per Walterum correctione.

**) Hier folgen die, an dieser Stelle zu übergehenden Äußerungen, warum Luther der Epistel den achten, dem Evangelio den fünften Ton zugeeignet.

gelien, und über die Worte der Einsetzung des wahren Leibes und Blutes Christi selbst gemacht, mir vorgesungen und mein Bedenken darüber hören wollen. Er hat mich die Zeit drei Wochen lang zu Wittenberg aufgehalten, die Choral-Noten über etliche Evangelien und Episteln ordentlich zu schreiben, bis die erste deutsche Meß in der Pfarrkirchen gesungen ward. Da mußte ich zuhören, und solcher ersten deutschen Messe Abschrift mit mir gen Torgau nehmen, und hochgedachtem Churfürsten ꝛc. aus Befehl des Herrn Doctoris selbst überantworten. Denn er auch die Vesper, so die Zeit an vielen Orten gefallen, mit kurzen, reinen Choralgesängen für die Schüler und Jugend wiederum anzurichten befohlen: deßgleichen, daß die arme Schüler, so nach Brod laufen, für den Thüren lateinische Gesänge, Antiphonas und Responsoria, nach Gelegenheit der Zeit singen sollten, und hatte keinen Gefallen daran, daß die Schüler für den Thüren nichts denn deutsche Lieder sungen. Daher sind diejenigen auch nicht zu loben, thun auch nicht recht, die alle lateinische christliche Gesänge aus der Kirchen stoßen, lassen sich dünken, es sei nicht evangelisch oder lutherisch, wenn sie einen lateinischen Choralgesang in den Kirchen singen oder hören sollen. Wiederum ists auch unrecht, wo man nichts denn lateinische Gesänge für der Gemeine singet, daraus das gemeine Volk nichts gebessert wird. Derowegen sind die deutsche geistliche, reine alte, und lutherische Lieder und Psalmen für den gemeinen Haufen am nützlichsten, die lateinischen aber zur Übung der Jugend und für die Gelehrten. Und siehet, höret und greifet man augenscheinlich, wie der heilige Geist sowohl in denen Auctoribus, welche die lateinischen, als auch in Herrn Luthero, welcher jetzo die deutschen Choral-Gesänge meistentheils gedichtet, und zur Melodie bracht, selbst mitgewirket; wie denn unter andern aus dem deutschen Sanctus (Jesaia dem Propheten das geschah) zu ersehen, wie er alle Noten auf den Text nach dem rechten Accent und Concent so meisterlich und wohl gerichtet hat, und ich auch die Zeit seiner Ehrwürden zu fragen verursacht ward, woraus, oder woher sie doch dieß Stücke oder Unterricht hätten: darauf der theure Mann meiner Einfalt lachte, und sprach: der Poet Virgilius hat mir solches gelehret, der also seine Carmina und Wort auf die Geschichte, die er beschreibet, so künstlich appliciren kann: Also soll auch die Musica alle ihre Noten und Gesänge auf den Text richten.“ —

Um das Zeugniß, welches dieser Bericht über Luther giebt, gehörig zu würdigen und zu verstehen, hat man zunächst den Zusammenhang, in welchem es erscheint, und den Sprachgebrauch der Zeit, aus der es herrührt, in Acht zu nehmen, denn auch dieser ist eben hier von Wichtigkeit. Es schließt sich einigen Bemerkungen Walters an über Choralgesänge, in denen er eingeschlichene Fehler verbessert habe. Walter wird dadurch auf die Würde des Choralgesanges überhaupt geführt, und verbreitet sich dann über den Nutzen des lateinischen Chorals, über die Pflicht, ihn im Leben zu erhalten, und von Entstellungen zu säubern. Er preis't Luther, der mit so vieler Einsicht und Kenntniß, anordnend, dichtend, ja, Singweisen erfindend, einen deutschen Choralgesang erfunden habe, um der Gemeine willen, aber dennoch den lateinischen nicht habe verdrängen wollen, ja, ihn wieder aufgerichtet habe, wo er gefallen sei, und dieses um der studirenden Jugend und der Schüler willen. Dabei findet er Gelegenheit in freudiger Erinnerung der Tage zu gedenken, wo er mit Luther gemeinschaftlich an der Einrichtung des deutschen Choralgesanges gearbeitet, und seine für ihn belehrenden Äußerungen mitzutheilen.

Nun könnte man das Wort, „Choral“ in dem Sinne nehmend, wie es dermahlen von uns gebraucht wird, leicht zu der Voraussetzung verleitet werden: es sei hier von den geistlichen für den Gesang der Gemeine bestimmten Liedern die Rede, deren Luther allerdings mehre gedichtet hat.

Diese Voraussetzung würde jedoch eine irrige seyn. Unter Choral verstand man in jener Zeit nur den eigentlich liturgischen, von dem Priester, oder dem Sängerchore vorzutragenden, altkirchlichen Gesang. An sich ehrwürdig und kräftig, befand sich dieser um den Anbeginn des 16ten Jahrhunderts doch in tiefem Verfalle. Nicht allein dadurch, daß eine Menge entstellender Fehler in den Gesang selber sich eingeschlichen hatten, sondern dieser wurde auch als ein gebotenes, den Priestern, den Sängern, lästiges Werk, unmuthig auf das Schnellste abgethan, in sinnlosem, übereilten Hermurmeln, oder rohem Hinschreien. Darum straft Luther das Blöken und Heulen, Tönen und Plärren, mit dem man die biblischen Lobgesänge, zumahl in den Klöstern, entstelle, und Gott dadurch mehr erzürne als versöhne; ja, in seiner derben Sprache redet er von dem Eselsgeschrei des Chorales, wobei er offenbar nicht an den Gesang deutscher geistlicher Lieder durch die Gemeine kann gedacht haben, den er selber so eifrig zu befördern strebte, und bei dem, als einer sich allgemach erst weiter verbreitenden Einrichtung, wohl kaum schon von einer Entstellung, und einem Verfalle die Rede seyn konnte. In dem Sinne seiner Zeit aber hat auch Walter in seinem Berichte, der sich hauptsächlich auf die Einführung der deutschen Messe erstreckt, sich des Wortes „Choral" bedient. Ihm zufolge hat Luther, um der Gemeine willen, bei dem sonntäglichen Hauptgottesdienst, der Messe, den deutschen Choral eingeführt; die deutschen Choralgesänge meistentheils gedichtet und zur Melodey bracht. Das erste, — sein Dichten liturgischer Gesänge, — kann sich, wie uns die deutsche Messe vorliegt, nur auf zwei Gesänge beziehen, welche die Stelle des alten lateinischen Credo und Sanctus bei der Messe vertraten, die beiden Lieder: „Wir gläuben all' an einen Gott" und „Jesaia dem Propheten das geschah." Jenes war schon zwei Jahre früher vorhanden, Text und Singweise; wir finden Beides in dem Walterschen Gesangbuche, und allen um das Jahr 1525 erschienenen, evangelischen Liedersammlungen; diesem begegnen wir zuerst um 1526 in der deutschen Messe, und nach Walters Zeugnisse ist nicht im geringsten zu bezweifeln, daß seine Melodie Luther angehört, so wenig, als wir ihm die Singweise des Glaubens abzusprechen gedenken, obgleich Walter deren nicht ausdrücklich erwähnt. Denn in der That stimmen die Singweisen beider Lieder darin überein, daß beide mehr das Gepräge des alten lateinischen Chorals tragen — zumahl der Glaube in seinen Sylbendehnungen — als den eines volksmäßigen Gesanges; und wenn Luther dennoch, gegen den bis dahin bestandnen und noch bestehenden Gebrauch der römischen Kirche, das letzte beider Lieder als ein von der ganzen Gemeine zu singendes vorschreibt, so that er dieses offenbar nur des Inhaltes, nicht der Singweise wegen, weil das Glaubensbekenntniß nothwendig ein allgemeines der Kirche seyn mußte. Die übrigen Choralgesänge der deutschen Messe sind für den Psalm zu Anfange der kirchlichen Feier, Epistel, Evangelium und Einsetzungsworte angeordnet, meist nur erhöhte, bestimmt betonte Rede; daß diese von Luther herrühren, bezeugt Walter auf das Bestimmteste. Aber auch nur auf Choralgesänge in dem zuvor angegebenen Sinne bezieht sich hienach sein Zeugniß: nur ein einziges Mahl setzt er den lateinischen Gesang der Schul- und studirenden Jugend dem deutschen des „gemeinen Haufens" entgegen, allein hier bedient er sich auch nicht des Ausdruckes „Choral," sondern: „deutsche geistliche reine alte, und lutherische Lieder und Psalmen," ohne dabei zu erwähnen, daß Luther zu diesen letzten auch die Singweisen erfunden habe. Erst in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts finden wir den Ausdruck Choral für Melodie deutscher geistlicher, dem Gesange der Gemeine bestimmter Lieder gebraucht, nachdem diese Melodieen allgemach, wie es bei den altlateinischen lange zuvor geschehen war, Gegenstand mehrstimmiger Bearbeitungen geworden waren, und ihr Gesang nunmehr den bedeutenderen Theil der kirchlichen Feier einnahm. Man wählte diese

Benennung, um sie als Grundgedanken, sei es ruhende oder bewegende, jener Harmoniegebäude zu bezeichnen, in eben dem Sinne, wie man es bei den Gesängen der alten Kirche zuvor gethan hatte. Um die Zeit, wo Luther die deutsche Messe einrichtete, war jene Benennung für die, überall nur sparsam vorhandenen, neuen geistlichen Liedweisen noch nicht üblich, und auch in seinem so viel später geschriebenen Berichte hat Walter wohl kaum sie in diesem Sinne gebraucht, zumahl da, wo er von liturgischem Gesange in engerem Verstande redet.

Wie wenig Walters Bericht uns zu der allgemeinen Voraussetzung berechtige, Luther habe für alle seine geistlichen Lieder auch die Singweisen erfunden, leuchtet sonach ein. Dazu kommt nun noch, daß keine der Vorreden, mit denen Luther die bei seinen Lebzeiten erschienenen geistlichen Gesangbücher eingeleitet hat, dessen gedenkt, und daß in seinen zahlreichen Briefen nicht ein einziges Mahl die Rede davon ist.

Es darf indeß unsere Prüfung mit diesem Ergebnisse sich nicht beruhigen. Es liegt ihr vielmehr noch die Pflicht ob, die Singweisen aller der Lieder, die bisher mit großer Zuversicht als lutherische genannt wurden, ihrem ersten Erscheinen, ihrem ferneren Schicksale, ihrer inneren Beschaffenheit nach, näher zu betrachten; vielleicht, daß daraus Umstände hervorgehen dürften, durch welche Walters und Anderer Zeugnisse wiederum größere Bedeutung gewönnen, oder wohl auch bei der einen oder der andern Melodie eine bestimmtere Gewähr könnte gefunden werden für Luthers Urheberschaft.

Wir beginnen mit der frühesten uns bekannten Sammlung evangelischer Gesänge, jenen acht, um 1524 unter dem Druckorte Wittenberg erschienenen Liedern, unter denen die Hälfte von Luther herrühren. Für diese vier Lieder sind aber nur zwei Singweisen vorhanden. Das Lied: „Nun freut euch lieben Christengmein" hat seine eigene, die ältere der beiden dafür noch jetzt gebräuchlichen; für die drei übrigen (Lieder auf den 11ten, 13ten, 130sten Psalm) ist deren nur eine vorhanden, die sie mit dem Liede theilen: „Es ist das Heil uns kommen her." Diese letzten drei Lieder waren also gewißlich nicht mit ihren Melodieen entstanden, sie mußten sich mit einer entlehnten, ihrem Maaße entsprechenden, begnügen, und diese war, wie schon früher zu zeigen gesucht wurde, wahrscheinlich dem Volksgesange entlehnt. Schon mit dieser Thatsache fällt einer der Hauptgründe für die Voraussetzung dahin, daß die später vorkommenden Weisen dieser Lieder von Luther erfunden seyn dürften. Ein Gleiches freilich findet mit der Weise des zuerst genannten Liedes nicht statt; es muß jedoch befremden, daß in unserer Sammlung, an deren Herausgabe Luther offenbar keinen Theil hatte, sondern die, wie auch ihr früher mitgetheilter Titel lehrt, wohl von einem Drucker herrührte, der den allgemeinen Antheil an der neu erwachten Richtung auf das Geistliche auszubeuten gedachte — daß in unserer Sammlung die Angabe fehlt, daß der Ton des Liedes, seine Singweise, auch dem Dichter angehöre; ein wie sicheres Mittel, den Antheil daran zu verdoppeln! So enthält aber dasselbe nur die Überschrift: „Ein Christenliches Lied Doctoris Martini Luthers, die unausprechliche Gnad' Gottes, und des rechten Glaubens in sich begreiffend," welche offenbar nur das Gedicht angeht. Dazu kömmt, daß dieses Lied sogar schon ein Jahr früher vorhanden war, nach der dabei gesetzten Jahrzahl 1523. Um so mehr aber muß es dann befremden, daß seine Weise, wenn als eine lutherische bekannt, damals doch so wenig noch allgemein aufgenommen war, daß im Breslauer Gesangbuche von 1525 noch die Melodie des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" für ihr Lied entlehnt ist; daß neben ihr in Walters Gesangbuche noch eine zweite — wenn auch später verschollene — steht, welche der Herausgeber, Luthers so warmer Verehrer, damals wohl kaum ihr an die Seite gesetzt hätte, wenn er jene als Luthers Erfindung gekannt hätte. Wollten wir aber diese zweite Melodie dennoch für Luthers halten, so würde

uns immer entgegenstehen, daß ihr Lied schon ein Jahr früher vorhanden war, und wir würden für Luthers Gabe, neue Singweisen zu erfinden, durch eine bald vergessene nicht eben ein gewichtiges Zeugniß gewinnen. Nun begegnet uns aber, zuerst in dem von Joseph Klug zu Wittenberg 1535 gedruckten Gesangbuche, dann in dessen späterer Ausgabe von 1543, endlich in dem bei Valentin Bapst (1545) erschienenen, von denen Luther mindestens das letzte eigends durch eine Vorrede eingeleitet hat, und die, gleich dem Walterschen, unter seinen Augen erschienen sind, auch noch eine zweite — wir dürften sagen vierte — Singweise unseres Liedes, dieselbe, die wir jetzt am häufigsten nach dem Liede: „Es ist gewißlich an der Zeit" zu nennen pflegen. Man hat diese als eine, ebenfalls von Luther erfundene genannt, aber gewiß mit eben so wenigem Rechte, als man die zweite bei Walter ihm zuschreiben würde. Ohne Zweifel ist es mit ihr und der älteren, 1524 zuerst erscheinenden, nur deshalb geschehen, weil eine jede von ihnen in ihrer Art vortreflich ist, weil man dem gefeierten Reiniger der Kirche überall das Beste aneignen wollte, weil beide, die eine hier, die andere dort vorgezogen, noch unter uns fortleben. Aber durch keine der lutherischen Vorreden, keinen seiner Briefe aus dem Zeitraume von 1523 bis 1545 wird diese Vermuthung (wir wiederholen es) auch nur auf das Entfernteste bestätigt. Wenn es uns nun an hinlänglichen Zeugnissen fehlt, um Luther als Sänger dieser Melodie nennen zu dürfen, wenn wir diese Untersuchung mit Zweifeln beschließen müssen: so frage man uns nicht, wem anders, als Luther, sie nun angehören könne? Wir würden nur zu antworten vermögen: einem, dem die Gabe des Gesanges gewährt war, die aber in jener Zeit noch nicht, der Gabe des Setzers gleich, als Kunst geehrt wurde, und daher nicht geeignet war, den Namen des Sängers der Nachwelt zu erhalten, wenn sie nicht zugleich mit jener andern, damals mehr geltenden, verbunden war. Hätten Reformator, Dichter, Sänger, in einer Person sich vereinigt, so wäre die letzte dieser Gaben sicherlich von den Mitlebenden auf solche Weise gepriesen worden, daß kein Zweifel auch bei dem einzelnen Liede ferner hätte bleiben können. Der bescheidene Sänger jedoch, der eben nur dies eine, von Gott ihm Verliehene, für die Erbauung der gereinigten Kirche hinzubrachte, blieb deshalb im Dunkeln, und als man später, was er beigesteuert, als ein Köstliches erkannte, lag es sehr nahe, dasselbe dem zuzuschreiben, dessen kräftig durchdringendes Wort von den Tönen neues Leben empfangen hatte, das man nun ebenfalls für ein von ihm unmittelbar ausgegangenes hielt. Walters Zeugniß aber, wie wir gezeigt, darf nicht in dem Sinne genommen werden, der ihm gewöhnlich beigemessen wird, und kann zumahl hier, wo außerdem so viele Gründe des Zweifels vorhanden sind, keineswegs ausreichen.

Nächst den acht Liedern sind die beiden Erfurter Enchiridien vom Jahre 1524 die frühesten Quellen für die Melodieen lutherischer Lieder. In beiden hat das Lied: „Es spricht der Unweisen Mund wohl" noch keine Singweise; in dem einen (zum schwarzen Horn) fehlt sie auch dem Psalmliede: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir," und nur in dem andern (zu Ferber Faß) ist sie ihm beigezeichnet. Für das Lied: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" haben beide eine Melodie. Was für eine sie zu dem einen und anderen Liede mittheilen, bin ich, aus Mangel eigener Anschauung, anzugeben außer Stande. Das Walterscher Gesangbuch hat für jedes dieser Lieder eine besondere Melodie; für den nachgedichteten Psalm: „Es spricht der Unweisen Mund wohl" unzweifelhaft zum ersten Mahle; ob für die andern zwei, darf ich nach dem Gesagten nicht versichern. So viel indeß steht fest: bei ihrem ersten Erscheinen in den acht Liedern war beiden dieselbe, fremde Melodie anbequemt; mit denen, die ihnen später eigen geblieben, sind sie also unmittelbar nicht entstanden. Schon dieser Umstand genügt, um Luthers Urheberschaft zu bezweifeln. Dazu kommt, daß die Melodie des Liedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein," die uns bei Walter

begegnet, nicht einmahl die bekannte (hypo)phrygische ist, die man Luther gewöhnlich zuschreibt. Diese erscheint wohl am frühesten in Klugs Gesangbuche (1535), dort aber nicht einmahl allein, auch nicht als die vorzüglichere, sondern ihr geht eine andere aus der phrygischen Tonart voran, die wir später gewöhnlich dem Liede Andreas Knöpkens über den 2ten Psalm angeeignet finden: „Hilf Gott, wie geht das immer zu.“ Erst neun Jahre nachher finden wir sie in den 123 Liedern für die gemeinen Schulen (1544, Nro. 59) in vierstimmigem Tonsatze von Martin Agricola. Walter hat eine Singweise aus der versetzten dorischen Tonart, die in der Folge dem Liede: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“ angeeignet worden, niemals jedoch Luther beigemessen ist. Aber noch eine vierte Melodie unseres Liedes zeigen die genannten 123 Lieder, aus der mixolydischen Tonart, von Benedict Ducis vierstimmig gesetzt. Diese war schon zuvor durch Süddeutschland sehr verbreitet, und auch in Norddeutschland nicht unbekannt. Vehs Gesangbuch (1537) hat sie zu einer anderen Dichtung über denselben Psalm: Wolf Köphls zu Straßburg in demselben Jahre herausgegebene geistliche Lieder bringen sie mit Luthers Psalmliede; noch im Jahre 1560, in dem daselbst erschienenen großen Kirchengesangbuche, eignet sie diesem Liede ausschließend, und bis tief in das 17te Jahrhundert hinein finden wir sie in süddeutschen geistlichen Melodieenbüchern. Von diesen vier Melodieen eben die (hypo)phrygische, als die im Norden von Deutschland am meisten verbreitete, Luther zuzuschreiben, haben wir keinen anderen Grund, als ihre Beliebtheit und Treflichkeit. Aber sie entstand offenbar nicht mit ihrem Liede, und war auch nicht die erste, die wir für dasselbe finden. — Die phrygische Weise des Liedes: Aus tiefer Noth scheint allerdings dessen älteste, eigene zu seyn: sowohl in Walters Gesangbuche, als in Joseph Klugs (1535 — 43) erscheint sie ausschließend. Allein in den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen finden wir eine zweite ionische, dort dreifach von Vogelhuber (Nro. 73), Benedict Ducis (Nro. 74), Sixt Dietrich (Nro. 75) behandelte, und örtlich mehr, als jene, verbreitete. Auch diese war älteren Ursprungs; Veh eignet sie schon um 1537 dem Liede an: „Unser Zuflucht, o Gott, du bist,“ womit er das Vaterunser vor der Predigt einleitet; Wolf Köphl giebt sie in demselben Jahre mit Luthers Liede; Beide mögen sie aus einer früheren Quelle geschöpft haben, denn wäre sie für Veh eben damals erst erfunden worden, so hätte sie nicht gleichzeitig im südlichen Deutschland erscheinen können. Hier hätten wir keine andere Veranlassung, die phrygische für Luthers Erfindung zu halten, — obgleich sie mit ihrem Liede nicht gleichzeitig ist, — als ihr wahrscheinlich höheres Alter, und ihr frühestes Erscheinen in einer, von Luther durch eine Vorrede eingeleiteten, geistlichen Liedersammlung; beides in der That aber nur schwache Beweisgründe, zumahl in der Vorrede jener Sammlung — die nicht einmahl ausschließend nur lutherische Lieder enthält — von dem Erfinder der Melodieen gar nicht geredet wird. Das Lied: Es spricht der Unweisen Mund wohl, hat, so viel ich habe finden können, seit es zuerst in Walters Gesangbuche eine eigene Singweise erhielt, sie auch ausschließend bewahrt, und es ist keine andere neben ihr aufgekommen, obgleich die Möglichkeit vorhanden war, das Lied, als eines sehr beliebten, schon seit dem Beginn der Kirchenverbesserung in dem neuen Kirchengesange weit verbreiteten Maaßes, vielen anderen Melodieen anzupassen. Für diese Melodie wäre deshalb eine größere Wahrscheinlichkeit, als für die so eben besprochenen, vorhanden, daß sie Luthers Erfindung sei, indem ihr ein Grund weniger, als jenen, entgegensteht, sie nicht dafür zu halten. Allein diese bloße Wahrscheinlichkeit kann stets nur als eine sehr schwach begründete gelten. Eine etwas größere ist vorhanden für Luthers Urheberschaft bei der Weise des Liedes von den zwei um 1523 zu Brüssel verbrannten Märtyrern: „Ein neues Lied wir heben an (Nro. 6 bei Walter), weil diese bei dem ersten Vorkommen desselben im Enchiridion von 1524 mit ihm zugleich

erscheint, also auch gleichzeitig entstanden, und des Dichters eigene Hervorbringung seyn kann. Eben so verhält es sich mit den Melodieen der Lieder „Mensch willtu leben seliglich," und „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin," welche Walter mit diesen zugleich, und beide zum ersten Mahle giebt (Nro. 19. 27). Beide Lieder haben auch diese Weisen beibehalten, ohne daß andere, auch nur von örtlicher Beliebtheit, daneben aufgekommen wären. Dieser letzte Grund steht jedoch der Melodie des lutherischen Psalmliedes „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit" (Ebend. Nro. 28) schon nicht mehr zur Seite. Es erscheint bei Walter, wo wir ihm zuerst begegnen, zwar mit ihr zugleich, und wir finden es mit ihr auch in Joseph Klugs Gesangbuche wieder. Allein in der späteren Ausgabe des Walterschen von 1551 (Nro. 18) hat es bereits eine abweichende, wenn auch der ursprünglichen hin und wieder anklingende, doch in wesentlichen Theilen, in den Wendungen und Ausweichungen des Gesanges, von ihr erheblich verschiedene. Wir dürfen nicht voraussetzen, daß Walter die frühere, wenn er sie als Luther angehörend gekannt hätte, später, wie er es gethan, würde gänzlich verworfen haben, bezweifeln daher nicht ohne Grund, daß jenes der Fall gewesen sei. Die Singweise des Ostergesanges: „Christ lag in Todesbanden" (Ebend. in drei Behandlungen: Nro. 9. 10. 11), eine Bearbeitung der Melodie des uralten: „Christ ist erstanden," wird Luther, als er dieses umschmolz und seinen Inhalt aus der von ihm besonders geliebten Ostersequenz „Victimae paschali" bereicherte, seinem neuen Liede, mit dem sie zugleich erschien, wohl unmittelbar angepaßt haben, und in diesem Sinne können wir sie, wenn auch nicht als ursprüngliche Hervorbringung, ihm angehörend nennen.

Die erheblichsten Zweifel endlich stehen der Annahme entgegen, daß Luther auch die Melodieen seiner Lieder: „Wohl dem, der in Gotts Furchte steht," und „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand" angehören. Jenes erste Psalmlied hat bei seinem frühesten Erscheinen in Walters Gesangbuche (Nro. 26) eine mixolydische Weise; mit einer zweiten, ionischen, treffen wir es in der späteren Ausgabe dieses Buches von 1551 (Nro. 16) — wohl auch schon der von 1544 — unter gänzlicher Beseitigung jener ersten; eine dritte, aus der versetzten dorischen Tonart, hat es in Wolf Köphls Liederbuche von 1537, und in den Liedern für die gemeinen Schulen, (1544. Nro. 69) von Benedict Ducis vierstimmig gesetzt; eine, von allen diesen verschiedene, ionische, endlich schon in Joseph Klugs Gesangbuch (1535), welche dort auch dem Liede „Wo Gott zum Hauß nicht giebt sein Gunst" angeeignet, und zumeist auch die beliebteste geblieben ist vor den übrigen. Sie nun pflegt gewöhnlich Luther beigemessen zu werden: augenscheinlich aus keinem anderen Grunde, als weil sie den allgemeinsten Anklang gefunden, und man dem gefeierten, verehrten Namen gern das Beste zueignete. Sie ist aber mit dem Liede nicht gleichzeitig entstanden, ja sie eignet ihm später nicht einmahl ausschließend bei ihrem ersten Vorkommen mit ihm; daß sie nun da in einer, durch eine Vorrede Luthers eingeleiteten Sammlung steht, entscheidet um so weniger etwas für die Behauptung, daß sie ihm angehöre, und etwa eine später von ihm für sein Lied erfundene sei, da das Gesangbuch, in welchem dieses Lied am frühesten enthalten ist, und mit einer verschiedenen Melodie auftritt, nicht minder durch ein Vorwort Luthers eingeführt ist, wir auch später finden werden, daß die dem Gesangbuche Klugs voranstehende Vorrede Luthers nicht einmahl von diesem dazu geschrieben, sondern nur von dem Drucker darin aufgenommen ist.

Ganz ähnlich verhält es sich mit der Melodie des Osterliedes: Jesus Christus unser Heiland. Bereits in dem Erfurter Enchiridion von 1524 hat dieses Lied eine eigene Weise, wahrscheinlich die mixolydische, die auch in dem Breslauer Liederbuche ihm eignet. In Walters Gesangbuche hat es sogar

Digitized by Google

derem zwei: eine dorische (Nro. 31) und jene mixolydische (Nro. 32), so daß hier schon der Zweifel beginnen könnte, welche von beiden Luthern ihren Ursprung verdanke, wenn man nicht den Knoten dadurch lösen will, daß man ihm beide zuschreibt. Eine dritte, äolische, erscheint in Klugs Gesangbuche; in den Grundzügen ist dieser diejenige ähnlich, die wir in den Liedern für die gemeinen Schulen mit Balthasar Resinarius Tonsatze antreffen (Nro. 19), nur daß sie einen dorischen Schluß hat*), und dadurch einigermaaßen der in Walters frühester Ausgabe zuerst stehenden sich nähert. Hier ist es wiederum die Klugsche, die von Luther herrühren soll, und ihm mit eben so wenigem Rechte beigemessen werden darf, als die zuvor besprochene.

Unter den übrigen geistlichen Liedern Luthers ist nur ein einziges, über dessen Singweise, als eine ihm angehörende, wir ein ausdrückliches Zeugniß besitzen. Es ist sein Lied über den 46sten Psalm: „Ein' feste Burg ist unser Gott**).“ Von diesem sagt Sleidan, des Dichters und Sängers Zeit-

---

*) Auch die bei Klug erscheinende Melodie findet sich örtlich mit einem dorischen Schlusse; so in Preußen, zufolge Johann Eccards Tonsatze. (Beispiel Nro. 126.)

**) In dem Journal von und für Deutschland (1788. Zweites Semester. S. 328. 329) findet sich eine mit G. E. W. unterzeichnete Anzeige, das Alter des Psalmliedes „Ein' feste Burg“ und seiner Melodie betreffend. Beides wird in das Jahr 1529 gesetzt, und auf ein im Besitze des Verfassers befindliches Gesangbuch aus diesem Jahre Bezug genommen. Der Angabe nach führt es den Titel: „Geistliche Lieder auffs new gebessert. Zu Wittemberg. D. M. Luther. M.D.XXIX. Die Bogen sind mit den Buchstaben A bis U bezeichnet, so, daß jeder derselben auf nur acht Blättern erscheint; Blattzahlen enthält es also wahrscheinlich nicht, da späterhin der Verfasser der Anzeige nach Buchstaben und beigesetzten Zahlen allegirt. Nach dem Titel folgt: Ein newe Vorrede Mar. Luth. (die mit den Worten „Nu haben sich etliche wohl beweiset“ beginnende); ihr schließt die ältere (von 1524) sich an. Hinter beiden stehen nun 54 Lieder mit ihren Tonzeichen, und am Schlusse ein alphabetisches Register. Die Lieder sind unter folgende Abtheilungen gebracht: I. Ältere lateinische Lieder, von Luther übersetzt. II. Etliche Psalmen durch D. M. L. zu geistlichen Liedern gemacht. Unter diesen findet sich (Bogen F. iij) „der XXXXVI Psalm, Deus noster refugium et virtus etc. Ein' veste Burg ꝛc.“ III. Geistliche Lieder von J. Jonas, E. Hegenwald, J. Agricola, L. Spengler, A. v. Fulda, den Markgrafen Casimir und Georg, von Andreas Knöppen, Elisabeth Creutzigerin. IV. Lieder aus der heiligen Schrift, so die Patriarchen und Propheten vorzeiten gemacht; diese werden bei der vorhin angegebenen Zahl der Lieder wahrscheinlich nicht mit gerechnet seyn. Auf dem letzten Blatte steht: Gedruckt zu Wittemberg durch Joseph Klug, 1529.

Dieses Gesangbuch ist seit der erwähnten Anzeige, soviel mir bewußt, nicht wieder zum Vorschein gekommen, eine weitere Forschung danach auch nicht möglich, weil es dem Verfasser derselben nicht gefallen hat seinen Wohnort anzugeben, noch seinen vollständigen Namen zu unterzeichnen. Zunächst erhebt sich gegen dasselbe ein Zweifel wegen Richtigkeit der Jahrzahl; ein nicht unbegründeter, da namentlich die acht, zu Wittenberg (angeblich) erschienenen Lieder, und selbst Walters Gesangbuch von 1524 hier einen Druckfehler haben, und eben so eine spätere Ausgabe des Klugschen Gesangbuches auf dem Titelblatte 1543, am Schlusse M.D.XL. iiij zeigt. Die Jahrszahl unseres Gesangbuches könnte daher 1539 heißen sollen. Allein dieser Zweifel behebt sich bei näherer Prüfung. Die Ausgabe des Klugschen Gesangbuches von 1535 hat Blattzahlen, der jetzt besprochenen fehlen sie, nur die Bogen sind nach Buchstaben bezeichnet. Jene enthält, die prosaischen Schriftlieder ungerechnet, 56, diese nur 54 Lieder. Die ältere Bezeichungsweise, die geringere Zahl der Lieder, scheint also diese letzte als die frühere auszuweisen. Dieses angenommen, so stände mit einiger Sicherheit fest, daß das Lied „Ein' veste Burg“ und seine Singweise schon 1529 vorhanden waren. Was die zwei Lieder betrifft, welche die Ausgabe von 1535 mehr enthält, so werden dies die beiden: Vom Himmel hoch da komm ich her, und: Sie ist mir lieb die werthe Magd von Luther gewesen seyn, die wir früher nicht finden.

Das Klugsche Gesangbuch von 1535 enthält zu drei Liedern doppelte Melodieen: Jesus Christus unser Heiland, der von uns ꝛc.; Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.; Wo Gott der Herr nicht bei uns hält ꝛc. Wie es damit in der Ausgabe von 1529 beschaffen sei? wird uns in deren Beschreibung nicht gesagt. Aus dem Vorhandenseyn dieser Ausgabe erwachsen indeß noch Zweifel über das Alter einiger anderer Melodieen, welche hier noch ihren Platz finden mögen.

1) Die Ausgabe des Klugschen Gesangbuchs von 1535 enthält nur die Melodie des Liedes: „Nun freut euch lieben Christengmein,“ die später gewöhnlich nach dem Liede: „Es ist gewißlich an der Zeit“ genannt wird (S. Beispiel 134). Ob es eben so in der Ausgabe von 1529 der Fall sei, ist nicht gesagt, sie könnte

genosse: daß er die zu dessen Inhalte ungemein passende, und zu Erhebung des Gemüthes geschickte Singweise dazu gemacht habe. Und in der That: sie ist ein Werk der edelsten Begeisterung, der kühnsten, gläubigsten Zuversicht, wie das Lied selber, und mit ihm so fest verwachsen, daß sie nur mit ihm zugleich entstanden seyn kann, und die Möglichkeit, dasselbe einer andern Weise anzueignen, unbedingt ausschließt. Das innere Zeugniß, das sie selber von sich ablegt, das äußere, das über sie abgegeben wird, treffen hier mit einer überzeugenden Kraft zusammen, die alle Zweifel verstummen macht. Geben doch die Worte wie die Töne uns das lebendigste Bild des theuren Mannes selber; hat doch, seit dem Entstehen beider, eine jede Zeit es in ihnen erkannt! Treffender ist der Geist beider nie verklärt worden, als in Johann Eccards fünfstimmiger harmonischer Behandlung, welche die Gluth der Begeisterung, die darin weht, neben dem tiefen Ernste und dem heiligen Frieden eines gottbegeisterten Gemüthes auf das Eindringlichste wiedergiebt. Aber bedeutsam erscheint es auch, daß die frühesten Bearbeitungen dieser Singweise, die mir bekannt geworden (in Hans Kugelmanns Preußischen Gesängen 1540 und in den Liedern für die gemeinen Schulen 1544*), dieselbe dem Basse zutheilen, als Grundlage des Ganzen; eine in jener Zeit seltene Stellung der Hauptmelodie, durch die wohl in dem Sinne der damaligen Tonmeister bezeichnet werden soll, daß ein fester Glaube, wie der in dem Liede webende, wahrhaft auf den Felsen baue, auf welchem die Kirche gegründet sei, daß auf den Tönen, worin er so lebendig ausgesprochen sei, am würdigsten ein Verein von Stimmen ruhe, der, von ihnen sicher getragen, auch ihre Bedeutung wiederum auf das Treffendste künde!

Joseph Klugs geistliches Liederbuch von 1535 ist die Sammlung, in der ich Lied und Singweise bisher am frühesten auffinden konnte; daß es je noch neben ihr eine andere Melodie für jenes gegeben, ist nicht glaublich, hat auch das 17te Jahrhundert auf dessen Strophe für neue Dichtungen dergleichen erfunden, die jedoch nirgend Wurzel fassen konnten.

Ein gleiches, inneres und äußeres Zeugniß wie das für Luthers eben besprochene Melodie mangelt uns für die seiner übrigen Lieder. Die unbestimmt und allgemein gehaltenen Aussprüche späterer Zeitgenossen würdigen wir am besten, nachdem wir ein jedes derselben einzeln betrachtet haben. Das Lied: **Vom Himmel hoch da komm ich her** findet sich am frühesten um 1535 in Joseph Klugs Gesang-

---

vielleicht nur die bei den acht Liedern (1524) vorkommende, ältere enthalten. Es bleibt also ungewiß, ob die spätere Melodie aus dem Jahre 1529 oder erst 1535 herstamme.

2) Um 1535 erscheinen zwei Melodieen zu dem Liede: „Ach Gott vom Himmel sieh darein;" ob auch 1529? ist nicht gesagt. Ob also die am meisten verbreitete hypophrygische Weise dieses Liedes, die unter jenen zweien sich befindet (s. dieselbe Beispiel 14), schon 1529 vorhanden war, läßt sich nicht bestimmen.

3) Das Lied: „Es wollt uns Gott genädig seyn," erscheint 1535 mit der phrygischen Weise, die ihm seitdem ausschließend eignet. Bei Walter, um 1524, hat es die später auf das Katechismuslied: „Christ unser Herr zum Jordan kam" übertragene. Ob es mit dieser noch 1529 erscheint, ist ungewiß.

4) Das Lied: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt," hat 1535 die für dasselbe später fast allgemein angewendete dorische Weise mit äolischem Schlusse (s. Beispiel 128), während es (1524) bei Walter deren zwei, eine phrygische, und eine von der bezeichneten ganz abweichende dorische neben sich hat. Ob eine dieser beiden, — vielleicht die letztgenannte — ob bereits jene zuerst erwähnte, um 1529 mit ihm erscheint? ist zweifelhaft.

Über diese Punkte könnte jene frühere Ausgabe noch willkommenen Aufschluß gewähren, wie ihr zufolge wahrscheinlich auch die Melodieen der Lieder: O Herre Gott, dein göttlich Wort rc. und Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ, schon 1529 vorhanden gewesen seyn werden. Im Übrigen scheint sie nur früher schon Bekanntes mitzutheilen.

*) Dort Nro. 16, hier Nro. 64, ohne Angabe des Tonsetzers. — Die vorangehenden Nummern enthalten: Nro. 61 eine fünfstimmige Behandlung der Melodie von Stephan Mahu, Nro. 62. 63 zwei vierstimmige von Martin Agricola und Lupus Hellinck.

buche. Doch hat es dort nicht die schöne Melodie neben sich, nach der es gegenwärtig an den meisten Orten gesungen wird, sondern eine dem Volksgesange entlehnte, die wir aus Trillers geistlichem Singebuche als die des weltlichen Liedes: „Aus frembden Landen komm ich her" kennen. Lied und Melodie entstanden also nicht gleichzeitig, sondern jenes begnügte sich Anfangs mit einer fremden, erborgten. Diejenige, die man Luther beizumessen pflegt, erscheint erst 1543, in der späteren Ausgabe des genannten Melodieenbuches, das darum, weil es Luthers zweite Vorrede wieder voranstellt — ja, nach seinen Liedern sie noch ein anderes Mahl, und nun mit der Aufschrift „Eine neue Vorrede" folgen läßt — uns keine Gewähr dafür giebt, daß die neuen darin enthaltenen Melodieen von ihm herrühren, um so weniger, da er sein Vorwort weder für dieses Gesangbuch, noch dessen frühere Ausgabe bestimmt hatte. In den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen (1544) verband Georg Forster, wie wir sehen werden, beide Melodieen unseres Liedes, die von 1535 und 1543, in einem fünfstimmigen Tonsatze; die Ausgaben des Walterschen Gesangbuches aus den Jahren 1537 und 1544 haben dagegen das Lied nicht, sondern dieses erscheint erst in dessen späterer Ausgabe von 1551. Nun darf man voraussetzen, daß Walter, Luthers warmer Verehrer und eifriger Lobredner seiner tonkünstlerischen Gaben und Fertigkeiten, doch wohl hätte unterrichtet seyn müssen, welche der Weisen unseres Liedes jenem angehöre, und daß er diese vor allen in die vermehrte Ausgabe seiner Tonsätze über die Melodieen geistlicher evangelischer Lieder werde aufgenommen haben. Er giebt dazu indeß eine dritte, sonst nicht weiter vorkommende, dreistimmig „auf Berkreyen Weise" gesetzt. Wir haben hienach keinen Grund, jene 1543 zuerst erscheinende, und dann auch 1545 in Valentin Bapsts Gesangbuch aufgenommene Melodie Luther zuzuschreiben. Vielleicht gehörte sie ursprünglich einem allgemein beliebten Wiegenliede an, und wurde auf Luthers Lied von dessen frühestem Herausgeber übertragen, weil dasselbe eines gleichen Maaßes und Tones mit jenem war.

Von dem Liede: Vater Unser im Himmelreich, besitzen wir noch den ersten Entwurf in Luthers Handschrift, aus dem hervorgeht, wie vielfach er an einzelnen Gesätzen desselben gebildet und gebessert, Manches gänzlich verworfen, Andres zumeist umgeschmolzen habe. Auf einem einzelnen Papierstreifen dieser Art, wie er eben ergriffen wurde, des Dichters Gedanken festzuhalten, dürfen wir eine Bezeichnung des Tages und Jahres nicht erwarten. Daß auch eine Singweise für das Lied ihn sogleich beschäftigte, giebt das Blättchen zugleich zu erkennen; es ist eine solche mit flüchtiger Hand dabei bemerkt, allein wieder durchstrichen. Sie ist keine von denen, deren wir weiterhin gedenken werden: ob sie eine von ihm selber erfundene, ob eine nur gewählte gewesen, ist nicht zu entscheiden. Die für das Lied später allgemeiner gewordene, dorische, die man gemeinhin Luther zuzuschreiben pflegt, fand ich am frühesten in Wolf Köphls Singebuche (1537), demnächst in einem von Michael Lotther zu Magdeburg 1540 herausgegebenen. Das Lied, allein, ohne die Melodie, treffen wir in dem Magdeburger niederdeutschen Gesangbuche von demselben Jahre, mit der Jahrzahl 1539 bezeichnet; eine Zeitangabe, deren Quelle unbekannt ist, und der das Vorkommen des Liedes in jener früheren Straßburger Liedersammlung entgegensteht. Mit einiger Sicherheit läßt aus Allem diesem Folgendes sich schließen. Als Luther das Lied dichtete, war er auf eine Melodie für dasselbe zwar bedacht, fand indeß keine, die ihm genügt hätte. Im Jahre 1537 war es in Süddeutschland mit der Melodie bekannt, nach der wir es gegenwärtig singen; in Norddeutschland war diese, drei Jahre später, anscheinend noch nicht allgemein üblich. Auch ist wohl zu beachten, daß sie dort nicht die einzige war, nach der man das Lied sang. Die Lieder für die gemeinen Schulen (1544) enthalten deren drei: eine phrygische (Nro. 46) von Benedict Ducis gesetzt; eine

ionische in zwei Behandlungen von Johann Stahl (Nro. 50) und Sixt Dietrich (51), diese letzte zu fünf Stimmen; endlich die bei Köphl vorkommende, dorische, einmahl durch Arnold von Bruck, das andere Mahl durch Johann Weinmann behandelt (Nro. 49. 52). Diese nun finde ich in Walters Gesangbuche von 1551 (Nro. 29) mit der Überschrift: „auf Berkreyen-Weise," und eine gleiche führt sie in dessen früherer Ausgabe von 1544, nach Rambachs Versicherung. Zwar will Rambach diese Bezeichnung nur auf die Versart des Liedes bezogen wissen, doch erscheint sie mir passender von der Singweise zu verstehen, um diese von den übrigen für das Lied gebräuchlichen, anderen Ursprunges, zu unterscheiden. Wahrscheinlich also ist sie eine entlehnte eher, als eine von Luther herrührende.

Die Singweisen der beiden Lieder: Erhalt uns Herr bei deinem Wort, und „Verleih' uns Frieden gnädiglich," stehen einander sehr nahe, wenn sie auch in einzelnen Ausweichungen unterschieden sind, und wegen des abweichenden Maaßes ihrer Lieder schon nicht völlig übereinstimmen können. Die des letzten findet sich zuerst in der früheren, die des ersten in der späteren Ausgabe von Klugs Gesangbuche (1535. 1543). Dieses letzte giebt die eine wie andere in schwarzen Choralnoten, so auch Lucas Lossius die erste in seiner Psalmodia; denn das zweite Lied (Bl. 304) hat bei ihm keine eigene Singweise, sondern ist ohne Versabtheilung, als ein Schlußgebet, dem ersten beigefügt. Schon jene Art der Bezeichnung läßt den Ursprung unserer Singweisen aus lateinischem Kirchengesange vermuthen, und diese Voraussetzung bestätigt sich dadurch, daß gewöhnlich das zweite beider Lieder die Überschrift führt: Da pacem Domine in diebus nostris, der Melodie des ersten aber in dem Gesangbuche der böhmischen Brüder (1566. XVIII verso.), wo sie zunächst für das Lied: Sey Lob, Ehr, Preis und Herrlichkeit, angewendet wird, die Worte: Sit laus honos et gloria voranstehen, wohl als Bezeichnung des ursprünglich lateinischen Liedes wie seiner Singweise, auf welche an der späteren Stelle wo das lutherische Lied steht (Bl. LII.) sodann nur zurückgewiesen wird. Hat Luther hienach einigen Antheil an den Weisen beider Lieder, so wird er nur darin bestehen, daß er ihnen eine volksgemäßere Gestalt gegeben hat. Das Lied Luthers von der christlichen Kirche, aus der Offenbarung Johannis gezogen: „Sie ist mir lieb die werthe Magd" hat bei seinem ersten Erscheinen in Klugs Gesangbuche von 1535 keine Singzeichen; erst das Bapstsche theilt uns eine Melodie aus der ionischen Tonart dafür mit, die also mit dem Liede wohl nicht gleichzeitig entstand. Auch ist sie nicht die einzige für dasselbe geblieben. Eine, ihm erst nach Luthers Tode, um 1588, angeeignete, haben wir bereits unter denen kennen gelernt, die urkundlich aus dem Volksgesange stammen; eine zweite finden wir noch später erst, um 1601, in Bartholomäus Gesius vier- und fünfstimmig gesetzten geistlichen Liedern. Freilich ist das bloße Daseyn beider noch keine Widerlegung der Annahme, daß die in Bapsts Gesangbuche erscheinende von Luther herrühre. Erwägen wir aber, daß sie erst nach dem frühesten Erscheinen des Liedes hervortritt, und daß ihr künstlicher Bau auf einen Tonkünstler von Fach deutet, so ist sie eher für ein späteres Erzeugniß eines solchen zu halten, als Luthers.

Überblicken wir nun noch einmahl im Ganzen die von uns einzeln besprochenen Singweisen, die man Luther beizumessen pflegt. Nur bei dreien derselben besitzen wir bestimmte, sichere Zeugnisse für seine Urheberschaft: von Johann Walter bei den Liedern: Jesaia dem Propheten das geschah; Wir gläuben all' an einen Gott; von Sleidan bei dem Liede: Ein' feste Burg ist unser Gott. Bei drei andern Liedern haben wir Grund zu vermuthen, daß ihre Weisen, bloße Umgestaltungen älterer deutscher und lateinischer, von ihm bearbeitet seyen: den Liedern: Christ lag in Todesbanden; Erhalt uns Herr bei deinem Wort; Verleih uns Frieden gnädiglich. Drei Lieder

fanden wir bei ihrem ersten Vorkommen sogleich mit ihren, auch später ihnen ausschließend gebliebenen Melodieen: Ein neues Lied wir heben an; Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin; Mensch willtu leben seliglich, und glaubten daraus schließen zu dürfen, auch ein nur allgemeines Zeugniß dafür, daß sie lutherische Weisen seyen, möge zu Feststellung dieser Thatsache genügen. Allein bei viel mehrern erschien dieselbe zweifelhaft. Acht Lieder, die Hälfte davon gereimte Psalmen, erschienen theils nicht mit ihren Weisen gleichzeitig, theils doch mit mehren Melodieen, und deuteten auf Betonung durch Fremde, oder ließen, wenn auch eine eigene des Dichters darunter hätte vermuthet werden dürfen, die Entscheidung zweifelhaft, welche für die seine zu halten sei; die Lieder: Nun freut euch lieben Christengmein; Aus tiefer Noth schrei ich zu dir; Ach Gott vom Himmel sieh darein; Wohl dem, der in Gotts Furchte steht; Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand; Vom Himmel hoch da komm ich her; Vater Unser im Himmelreich; Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit.

Zwei andere endlich erschienen nicht gleichzeitig mit ihren Weisen. Das eine: Es spricht der Unweisen Mund wohl, behielt zwar fortdauernd die ihm später angeeignete, doch zeugt dies mehr für ihre Angemessenheit, als für Luthers Urheberschaft. Das andere: Sie ist mir lieb die werthe Magd, ist in der lutherischen Kirche bald verschollen, da es zum Theil das Wesen der Kirche noch in katholischem Sinne auffaßt; und dennoch begegnet es uns örtlich mit verschiedenen Singweisen, einer dem Volksgesange entlehnten, einer andern ungewissen Ursprunges, und einer dritten, zwar unter Luthers Augen, doch erst nach dem ersten Erscheinen des Liedes öffentlich gewordenen. Diese Vielheit seiner Melodieen bei seiner geringen Verbreitung läßt uns muthmaßen, daß man keine von jenen allen dem Dichter beigemessen haben werde, weil man sonst wohl die seinige den übrigen vorgezogen hätte. Der Lieder: Christ unser Herr zum Jordan kam, und „Es wollt uns Gott genädig seyn," gedenken wir hier nicht ferner, da ihre Melodieen und deren Ursprung schon früher ausführlich besprochen sind, und eben so wenig der übrigen, deren Weisen urkundlich dem älteren lateinischen und deutschen geistlichen Gesange angehören.

In wiefern können nun die vorgetragenen Zweifel durch die noch vorhandenen, allgemeinen Zeugnisse über Luthers Erfindung von Singweisen zu seinen Liedern gelös't werden? Es sind dieser Zeugnisse zwei, von denen eines nur als das eines Zeitgenossen des Dichters gelten kann, das des Paul Eber, da das zweite von David Chyträus herrührt, dessen erste Kinderjahre nur die letzten Lebensjahre Luthers berührten. Der erste sagt in seiner Vorrede zu Nicolaus Herrmanns Sonntags-Evangelien (Wittenberg 1560) beiläufig: Luther habe die Stücke des Katechismi und etliche Bet- und Dankpsalm Davids in deutsche Reime und liebliche Melodieen gefasset. Allein eben die meisten Katechismuslieder Luthers haben urkundlich entlehnte Weisen: nur eine eines solchen Liedes konnten wir ihm mit einiger Wahrscheinlichkeit beimessen (die des Liedes: Mensch willtu leben seliglich); die eines zweiten erschien als die seinige mehr als zweifelhaft (die des Liedes: Vater Unser im Himmelreich). Eben so war uns nur die Weise: Ein' feste Burg (das Lied als Umbildung des 46sten Psalms angesehen) unzweifelhaft eine lutherische, die übrigen Melodieen lutherischer Psalmlieder aber als die seinen bedenklich, und nur die eines einzigen (Es spricht der Unweisen Mund wohl) weniger zweifelhaft. Wir sind daher wohl eben so berechtigt, jene gelegentliche Äußerung, die als ein bekräftigendes Zeugniß gelten soll, nach den obwaltenden Umständen auszulegen, als diese durch sie aufklären zu wollen. Da gewinnt denn der Ausdruck, daß Luther seine

Katechismus- und Psalmlieder in liebliche Melodieen gefasset den Sinn, daß er diese denselben angeeignet habe, ohne Unterschied, ob er ihnen vorhandene angepaßt, ob er neue dazu gesungen: denn so stimmt die Auslegung allein der urkundlich festgestellten Thatlage überein. Damit aber hört auch alle Beweisführung, sofern sie nicht sonst schon vorhanden war, gänzlich auf, und wir finden durch Eber uns der Entscheidung um nichts näher gebracht. Noch weniger aber ist dieses mit David Chyträus der Fall, einem Zeugen von ohnedies schon schwächerer Zuverlässigkeit. Er leitete eine Sammlung geistlicher lateinischer und deutscher Gesänge, die Franz Eler um 1588 zum Gebrauche der Hamburgischen Kirche gesammelt hatte, durch ein Sendschreiben an den Herausgeber ein, worin er sagt, Luther habe die hauptsächlichen Theile christlicher Lehre, und Christi ganze Geschichte in auserlesene Worte und angemessene Maaße gebracht, und durch anmuthige, dem Inhalte und den Worten der Lieder wohl anpassende Weisen geschmückt (melodiis elegantibus et aptissimis, quae rebus et verbis textus subjecti apposite congruunt, illustravit). Nun ist hier zunächst augenscheinlich unser nicht über seinen Inhalt auszudehnendes Zeugniß von den Katechismusliedern zu verstehen, und in diesem Bezuge hat es aus gleichen Gründen nicht größern Werth als das vorige, aus dem es vielleicht sogar nur geschöpft, mit ihm also überhaupt nur eines ist. Was nun von Luthers Liedern über Christi Geschichte gesagt wird, kann, wenn es nicht von Luthers Festliedern im Allgemeinen verstanden werden soll, doch nur auf die Lieder: Vom Himmel hoch da komm ich her; Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin; Christ unser Herr zum Jordan kam; Christ lag in Todesbanden; Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand; bezogen werden. Verstehen wir es von den Festliedern im Allgemeinen, so müssen wir uns erinnern, daß die meisten der lutherischen, welche Walters Gesangbuch enthält, den Weisen älterer deutscher und lateinischer geistlicher Gesänge angepaßt sind, die urkundlich nicht von Luther herrühren. Beziehen wir es insbesondere auf die eben genannten Lieder, so erschien von deren Singweisen nur die eines einzigen, des Lobgesanges Simeons, als eine von Luther wahrscheinlich gesungene, die anderen als solche mehr oder minder zweifelhaft und bedenklich, eine unter ihnen mit Bestimmtheit als nur nach einer älteren bearbeitet. So finden wir uns auch hier wiederum in dem Falle, das Wort unseres Zeugnisses „illustravit" er hat geschmückt, verherrlicht, auf das Aneignen melodischen Schmuckes im Allgemeinen zu deuten, ohne berechtigt zu seyn, diesen Schmuck dadurch als eine eigne Erfindung des Schmückenden beurkundet zu halten.

So hat denn Luther allerdings einige, aber gewiß nicht alle Weisen zu seinen Liedern gesungen. Was er sang, erfand er zunächst verständig, mit feinem Sinn und tüchtiger Kenntniß des alten römischen Kirchengesanges, an dessen Stelle er für den sonntäglichen Hauptgottesdienst einen deutschen setzen wollte, unmittelbar für diesen rein liturgischen Zweck. Manches andere Lied für den Gesang der Gemeine entstand ihm auch wohl mit seiner Singweise zugleich: andere dichtete er auf schöne geistliche Weisen der Vorzeit, damit der Schatz, den die alte Kirche an ihnen besessen, nicht verloren gehe, sondern bedeutungsvoller, reiner, aufs Neue in das Leben trete. Einmahl nur, so viel wir wissen, aus tiefer heiliger Begeisterung, sein eigenstes Wesen in das Wort, in den Ton ergießend, es in seiner ganzen Fülle ausstrahlend, gelang ihm Lied und Weise von der frischesten, nicht wieder erreichten Kraft, und Beides wird unter uns nur mit seinem Namen aufhören können fortzuleben. Aber es war auch ein einzelner Lichtpunkt nur eines geistigen Schaffens in einer einzelnen, bestimmt abgegrenzten Richtung. Denn dieses sein Schaffen war nicht, gleich dem eines Tonmeisters in ächtem Sinne, dessen innerstes Leben sich eben nur in den Tönen erschließt, eine fortgehende Tonschöpfung. Gott hatte ihm einen anderen, weiteren

Kreis der Thätigkeit vorgezeichnet; und gewißlich war, auf dem enger begrenzten Gebiete des geistlichen Sängers, eine einzige, hervorragende Leistung eines so hochgestellten, mit seinem Wirken so tief eingreifenden Mannes als er, hinreichend, ein heiliges Feuer in Begabten anzuzünden, denen jenes Gebiet als das ihre angewiesen war.

Sollten wir ihn minder verehren, ihn weniger lieben, weil in einer bestimmten, einzelnen Richtung nicht alles Schönste seiner Zeit ihm angehört? Der Gaben sind viele, und er selbst hat sich mit Recht beschieden, daß nicht alle ihm angehören konnten, zumahl nicht die Gabe der Tonschöpfung. Allein des einen Geistes hat ihn der Herr gewürdiget, durch den Alles, was der Mensch vollbringt, zur Ehre seines Schöpfers, zu Offenbarung seiner Macht, Weisheit und Güte gereicht, durch den er Andern in Gottes Liebe das leisten hilft, was ihm selber versagt, oder nicht in seiner ganzen Fülle als göttliche Gabe verliehen ist; und dieses Ruhmes, des Ruhmes in dem Herrn, wird ihn niemand berauben.

Vierter Abschnitt.

Die Setzer geistlicher Liederweisen seit dem Beginne der Kirchenverbesserung bis um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts.

Haben wir bisher den Namen nur eines Sängers von wenigen kirchlichen Weisen mit Zuversicht nennen dürfen, und auch diesem, dem Gründer des neuen, evangelischen Kirchenthums, das Meiste dessen absprechen müssen, was man gewöhnlich als von ihm gesungen bezeichnet; so können wir nun mit voller Sicherheit, als wohlbegründeter Thatsachen, der Verdienste der Männer gedenken, die den Geist jener Weisen durch ihre Kunst zu erwecken strebten, und ihre Namen nennen, ohne Besorgniß eines Irrthums.

Johannes Walter, der Gehülfe Luthers bei der Einrichtung des neuen evangelischen Gottesdienstes, ist hier der erste, dessen Name uns begegnet. Nur wissen wir Weniges von seinen Lebensumständen und sonstigen Verhältnissen zu berichten. Johann Gottfried Walter in seinem musikalischen Wörterbuche, nennt ihn Magister der Philosophie; doch wird er frühe schon als Tonkünstler auch eine Stellung am Hofe Friedrichs des Weisen zu Torgau gehabt haben, denn wir wissen aus seiner eigenen, im vorangehenden Abschnitte mitgetheilten Erzählung, daß Luther ihn von daher nebst dem alten churfürstlichen Sängermeister Ehrn Conrad Rupff durch Vermittelung des Churfürsten, und dessen Bruders und späteren Nachfolgers, Herzogs Johann, nach Wittenberg berief, um mit Beiden gemeinschaftlich an der deutschen Messe zu arbeiten. Die erste Ausgabe seines Geistlichen Gesangbüchleins (1524) giebt über seine Verhältnisse keine nähere Auskunft: sie nennt ihn, am Schlusse der Altstimme, nur als den Verfasser, ohne sein Amt zu bezeichnen. Dieses lehrt uns der Titel der späteren Ausgabe jenes Werkes von 1537 erst kennen; er lautet: „Wittenbergisch Gsangbüchli durch Johann Waltern, Churfürstlichen von Sachsen sengermeyster, vff ein newes corrigiert, gebessert und gemeret,“ von welchem die Königliche Bibliothek zu München einen durch Peter Schöffer und Matthias Apiarius zu Straßburg besorgten Abdruck besitzt. Walter stand also

damals im Dienste des Churfürsten Johann Friedrich des Großmüthigen. Als nach der unglücklichen Schlacht bei Mühlberg die Landesherrschaft und Churwürde am 6ten Juni 1547 auf dessen Vetter, Herzog Moritz, überging, finden wir nicht, daß Walter, gleich dem Maler Lucas Cranach, bei seinem alten Herrn geblieben sei: er scheint vielmehr in die Dienste des neuen Landesherrn getreten zu seyn, denn auch 1551, auf dem Titelblatte einer späteren Ausgabe seines Gesangbüchleins, nennt er sich noch mit demselben Titel wie zuvor; auch wird er noch dem folgenden Churfürsten, August, gedient haben, da er erst im Jahre 1555 gestorben seyn soll. Daß er mit seiner gesammten Kapelle von achtzehn Sängern und zwölf Singeknaben zum Churfürsten Moritz nach Dresden gezogen sei, berichtet Gerber*), ohne Angabe einer Quelle.

So wünschenswerth nun auch genauere Nachrichten über seine Lebensverhältnisse seyn möchten, so knüpfen sich an dieselben doch keine für die Geschichte der Tonkunst und namentlich des evangelischen Choralgesanges erhebliche Fragen, und wir dürfen uns an dem so eben Mitgetheilten genügen lassen, zumahl nur eines seiner Werke, eben sein ofterwähntes Geistliches Gesangbüchlein, an diesem Orte für uns von Erheblichkeit ist.

Die früheste Ausgabe dieses Werkes, soweit unsere Kenntniß reicht, ist die oft beschriebene vom Jahre 1524. Sie enthält, wie wir berichtet, 38 deutsche und 5 lateinische Gesangstücke; in jenen 38 Tonsätzen sind 32 geistliche Lieder, und 35 dazu gehörende Singweisen behandelt. Um Einiges vermehrt erscheint die erwähnte zweite Ausgabe dieses Werkes von 1537; sie enthält 39 Tonsätze über deutsche geistliche Lieder, und deren 13 über lateinische Texte. Wenn aber auch die Anzahl jener ersten mit der in der früheren Ausgabe bis auf einen übereinstimmt, so sind sie doch nicht durchweg dieselben, obgleich der Melodieen nicht mehr geworden sind. Denn von diesen sind zwar die phrygische Weise des Liedes „Durch Adams Fall ist ganz verderbt," und die dorische des Liedes „Nun freut euch lieben Christengmein" ausgeschieden, dagegen sind Tonsätze über die Melodieen der Lieder: „Jesaja dem Propheten das geschah" und „Der Tag der ist so freudenreich" hinzugekommen, welche die Ausgabe von 1524 nicht enthielt. Auch ist die neue unter andern um einen vier- und einen sechsstimmigen Satz über die Weise „Christ ist erstanden" reicher geworden, und um einen sechsstimmigen über Luthers „Wir glauben all' an einen Gott," im Ganzen um sieben; wogegen sie drei vierstimmige Sätze über die Melodieen: Mitten wir im Leben sind ꝛc.; Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand ꝛc.; Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin ꝛc. ꝛc., überhaupt deren sechs, nicht ferner enthält. In zwei Sätzen der älteren Ausgabe finden sich unbedeutende Veränderungen; erheblich geändert, ja ganz umgeschmolzen zeigen sich acht andere, und man erkennt daran die Sorgfalt des Meisters, und sein Streben dem Werke die möglichste Vollendung zu verleihen. Die dritte Ausgabe seines Gesangbuches, die 1544 bei Georg Rhau zu Wittenberg herauskam, hat Walter beträchtlich reicher ausgestattet. Sie enthält, nach Schöbers genauer Beschreibung in seinem zweiten Beitrage zur Liederhistorie (S. 99—108), 63 Tonsätze über deutsche geistliche Lieder — 40 zu vier, 21 zu fünf, 2 zu sechs Stimmen — und 37 vier- und fünfstimmige lateinische Gesänge. Nicht in gleichem Maaße, doch immer bedeutend vermehrt, finden wir endlich eine, sieben Jahre später, um 1551, eben da erschienene vierte Ausgabe; sie giebt 78 Tonsätze über deutsche und 47 über lateinische geistliche Gesänge, indem sie jenen 3 zu drei Stimmen, 9 zu vier, 2 zu fünf und einen zu sechs hinzufügt. Unter den vierstimmigen begegnet uns hier das Lied Erasmus Albers von den Zeichen des jüngsten Tages: „Gott hat

*) NL. col. 505. Th. IV.

das **Evangelium,**" zum ersten Mahle in einer kirchlichen Sammlung, nachdem es drei Jahre zuvor (1548) auf einem einzelnen Blatte erschienen war. Vergleichen wir diese, wahrscheinlich letzte, von dem Meister besorgte Ausgabe seines Werkes mit dessen erster von 1524: so umfaßt sie dennoch keineswegs deren Gesammtinhalt. Fünf Melodieen, die sich in dieser finden, hat sie zu den gleichnamigen Liedern nicht wieder aufgenommen (Nro. 14. 17. 26. 28. 32.) und acht Tonsätze sonst von ihr mitgetheilter Melodieen völlig beseitigt (Nro. 3. 9. 11. 15. 24. 27. 32. 36). Dagegen erscheinen in ihr 29 Melodieen in 35 Tonsätzen, welche dort nicht anzutreffen sind, der neuen Tonsätze über früher schon gegebene Singweisen nicht zu gedenken. Die aufgenommenen Gesänge der Ausgabe von 1524 finden wir zum Theil unverändert, oft mehr oder weniger nach dem Vorgange des Abdrucks von 1537 überarbeitet, zumahl um einzelnen Stimmen, auch mit Beibehaltung der ursprünglichen Grundharmonie, einen besseren Fluß des Gesanges zu geben.

Daß Walter hienach mit vielem Fleiße an der Besserung und Vermehrung seines Werkes innerhalb eines Zeitraumes von 26 Jahren gearbeitet habe, leidet keinen Zweifel; auch finden wir darin einen offenbaren Fortschritt, daß Anfangs unter 38 deutschen Gesängen nur deren zwei, der 19te Theil des Ganzen, die Singweise in der Oberstimme zeigten, zuletzt aber unter 78 deren 15, etwas minder als der fünfte Theil. Daß aber auch nur eine von allen jenen Weisen, die er uns mittheilt, eine von ihm selber erfundene sei, ist nicht zu behaupten. Um dieses festzustellen, würde es mindestens einer Andeutung seinerseits bedurft haben, da die meisten unter ihnen urkundlich aus altem deutschen und lateinischen Kirchengesange, oder aus dem Volksgesange entlehnt sind, oder auch, wie jene drei im vorangehenden Abschnitte erwähnten, Luther angehören. Nun enthält aber die Ausgabe von 1524 zwar eine Vorrede Luthers, allein kein Vorwort Walters: jene ist ohne irgend eine Andeutung über die Urheber der Singweisen. Walters Vorrede zu den Ausgaben seit 1537 giebt uns endlich eben so wenig Aufschluß. Er beklagt sich in ihr über die Verachtung der Musik und aller andern Künste, und schreibt sie dem Teufel zu, der alles Gottgefällige umstoße, da man ihm die papistische Messe mit allem Anhange umgestoßen habe. Diesem zum Trotz (fährt er fort) und Gott zu Liebe, habe er die zuvor zu Wittenberg gedruckten Gesänge das mehre Theil neu gesetzt, die andern mit Fleiß corrigiret und gebessert, und mit einigen sechs- und fünfstimmigen gemehrt, — wie wir es denn zuvor wirklich so gefunden haben. Er schließt mit der Bemerkung, die uns voraussetzen läßt, er sei von Mißgönnern nicht unangefochten geblieben: „Und wiewol diese meine Gesänge gar viel Urteiler haben werden, Jedoch gönne ich einem jeden der Ehre gar wol, daß er an mir Ritter werde, angesehen, daß ich dieser Kunst noch wohl ein Schüler bin," — gewährt uns aber mit diesem allem nur eine Mittheilung über seine Arbeit an dem Tonsatze, nicht über sein Verhältniß zu den Singweisen als deren Erfinder. Einer jeden Angabe Späterer, daß er ein solcher gewesen, mangelt es daher an jeglicher Begründung.

Einen Fortschritt durften wir es nennen, wenn in dem Tonsatze Walters die Singweise allgemach in die höchste Stimme überging, und so, das Ganze beherrschend, auch immer mehr als dasjenige erkannt werden mußte, dessen Entfaltung alle übrigen Stimmen dienten, wenn sie auch ein eigenthümliches Leben zu offenbaren strebten. Allein es war dennoch ein Fortschritt in nur beschränktem Sinne, weil ihm eben hier die Hauptbedingung fehlte, um ein ächter, in voller Bedeutung des Wortes, genannt werden zu dürfen.

Betrachten wir einige seiner Gesänge, um die Überzeugung davon zu gewinnen.

In der Ausgabe von 1551 finden wir den alten lateinischen Weihnachtsgesang: **Resonet in laudibus** fünfstimmig behandelt, die ersten Verse in ein deutsches Wiegenlied umgestaltet:

Joseph, lieber Joseph mein*)
Hilf mir wiegen mein Kindelein,
Gott der wird dein Tröster seyn,
Der Jungfrau Kind Maria,

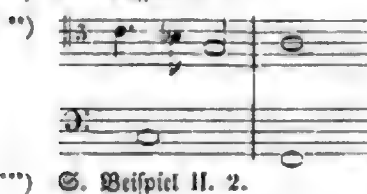
wo dann mit den lateinischen Worten des alten Liedes fortgefahren wird. Aus den fünf Stimmen des Ganzen bilden sich zwei dreistimmige Wechselchöre höherer und tieferer Stimmen, die dann wieder zu vollem Gesange sich vereinigen; die Oberstimme in dem höheren, der Tenor in dem tieferen dieser Chöre führt die Melodie; bei den zwei Schlußversen:

Hodie apparuit in Israel
Quem praedixit Gabriel

tritt dieselbe in diesen beiden Stimmen, von denen der Tenor vorangeht, in einem Canon in der Oberoctave auf. Diese Anlage ist klar, nicht ohne Bedeutung, das Ganze wohlklingend, einfach, wie es seiner Bestimmung ziemt. Allein zu oft wird in jenen wechselnden dreistimmigen Sätzen die melodieführende Stimme, zumahl des höheren Chores, von der zweiten überschritten, und ihr Fortgang kann auf diese Weise fast noch weniger deutlich vernommen werden, als wenn die Singweise, nach Sitte jener Zeit, stets im Tenor erschiene. Ein wesentliches Hinstreben zu wahrhaft harmonischer Entfaltung dürfen wir also dem Tonsetzer hier nicht nachrühmen.

Herrschender schon zeigt sich in der Oberstimme des Liedes: Komm heiliger Geist Herre Gott, dessen Melodie; sowohl in der Ausgabe von 1524, als in dem überarbeiteten, theilweise umgeänderten Tonsatze der späteren von 1551. Die in der Singweise gegebenen Ausweichungen treten durch die drei tieferen Stimmen ziemlich erkennbar heraus, jedoch ohne geistvolle Züge, ohne bedeutungsvolle Keime tieferer Entfaltung; wir müßten denn einen solchen darin finden wollen, daß die kleine Septime der Oberquinte des Grundtons, gegen deren große Terz im Zusammenklange den Tritonus bildend, zuweilen bei den Schlußfällen, durchgehend, in einer Figur gehört wird**), die später, um die Zeit des Orlandus Lassus, schon sehr allgemein geworden war, und auch bei seinem Schüler Johann Eccard häufiger vorkommt als eine Verzierung der Schlußfälle, bei denen die Tonmeister des 16ten Jahrhunderts der angeschlagenen Septime sich jedoch beharrlich enthalten. Ähnliches läßt sich sagen von den beiden Chorälen: Nun freut euch lieben Christengmein (in der schon 1524 erscheinenden, älteren Singweise) und: Gelobet seyst du, Jesu Christ***). Ihre Melodie wird, unverdunkelt, in der Oberstimme fortgeführt, ihre Ausweichungen sind durch die Harmonie tadellos hervorgehoben; es ist an dieser nichts auszustellen, aber auch eben nichts zu rühmen. In dem Liede: Gott sei gelobet und gebenedeiet, tritt die Grundtonart, die mixolydische, kräftiger und bedeutsamer hervor, als in dem letzten der eben besprochenen Choräle. Zumahl geschieht dieses in dem Kyrie, das jeden der drei Abschnitte unseres Abendmahlsliedes in Walters Harmonie mit einem dorischen

---

*) S. Beispiel II. 1.

**)

***) S. Beispiel II. 2.

Anklange beschließt. Der weiche Dreiklang auf d, der Akkord der kleinen Sexte auf e bei aufwärtssteigender Grundstimme, gehen dem herkömmlichen, vollen Schlußfalle voran, bei dem man nun allerdings die (nicht vorgezeichnete) große Terz als Leitton zu singen hat an die Stelle der kleinen. Wer aber bei den vorangehenden beiden Zusammenklängen, den Ohren der Gegenwart zu gefallen, die große Terz und Sexte nehmen, die absteigende Quarte der zweiten Stimme (f c), also um einen halben Ton (fis cis) erhöhen wollte, der würde hier den durch die mixolydische kleine Septime und dorische kleine Terz gegebenen Anklang gegen des Meisters Absicht verlöschen. Mit der Melodie des Katechismusliedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot'' wird zwischen der Oberstimme und dem Tenor des vierstimmigen Tonsatzes, in welchem sie um 1551 erscheint, ein in Zeit- und Tonverhältnissen freier Canon in der Oberoctave durchgeführt; frei, in so fern zwar die Grundzüge der Singweise in den sich nachahmenden Stimmen unverändert bleiben, diese jedoch in zufälliger Ausschmückung zuweilen von einander abweichen, auch einander nicht stets in gleichen Zwischenräumen, oder mit gleicher Geltung der einzelnen Töne nachfolgen. Die Oberstimme bleibt dabei aber allezeit die herrschende, und der dorische Anklang gegen das Ende, durch verwandelnde Modulation, Veränderung der mixolydischen großen Terz (h) in die kleine (b) des versetzten Dorischen, findet sich kräftig hervorgehoben durch den harten Dreiklang auf dem b des Grundbasses, den weichen auf dem mixolydischen Grundklange. Noch zweimahl ist eben diese Melodie in der Ausgabe von 1551 vierstimmig behandelt (Nro. 66. 67) und beide Mahle in der Oberstimme eingeführt, doch schließt sie sich dort ihrem ursprünglichen Liede (In Gottes Namen fahren wir) und einer Umbildung desselben an (In Gottes Namen scheiden wir).

Von der sechsstimmigen Behandlung der Melodie des lutherischen Liedes: Wir gläuben all' an einen Gott'' kann dagegen, was wir an den eben erwähnten rühmen durften, nicht gesagt, ja, es kann an ihr nicht einmal das gelobt werden, was, auch bei einem Hauptgebrechen, doch die fünfstimmige Behandlung des **Resonet** bei Walter auszeichnete. Sie muß ein zwar wohlklingender, aber bedeutungsloser Tonsatz genannt werden. Fast ohne alle Unterbrechung werden die sechs Stimmen zugleich gehört, die melodieführende Diskantstimme wird von der zweiten beinahe durchgängig überschritten, und dadurch wird die Melodie bei der Stimmenfülle des Ganzen nur um so undeutlicher; harmonisch entfaltet kann man sie nirgend nennen.

Daß Johann Walter von einer Entfaltung dieser Art eine Ahnung gehabt, daß er, wenn auch nicht völlig bewußt, doch unverkennbar danach gestrebt habe, dürfen wir ihm zugestehen. Er hat zuweilen aber wesentliche Erfordernisse derselben verkannt, wie, wenn er die offenbar phrygische Weise des Liedes: Gott hat das Evangelium, deren Ausgang namentlich die Grundtonart nicht verkennen läßt, völlig ionisch behandelt, was, so zuläßig es seyn mag in anderen geeigneten Fällen, hier doch dem Gepräge der Melodie widerstrebt, indem es die ernste Mahnung am Schlusse jeder Zeile:

Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag

abschwächt und ihre Wirkung aufhebt. Jenes sichere Gefühl also gebrach ihm, wodurch das Rechte überall gefunden wird; sein Streben war ein nur beschränktes, eben ein solches, wozu schon Verstand, Fleiß, Kenntniß, den erfahrnen Künstler befähigen. Seltene Gaben, hohen Geistesschwung, können wir ihm nicht nachrühmen, kaum eine sinnreiche Anordnung seiner Tonsätze. Wir haben ihn hochzuschätzen als einen solchen, der Begabteren die Bahn geebnet, ihnen vielleicht selbst durch das von ihm Verfehlte den richtigen Weg gezeigt hat. Als einem der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luthers, gebührt ihm eine ehrenvolle Stelle in der Geschichte. Eine Schule im wahren Sinne des Wortes vermochte

er aber nicht zu gründen, denn seine Sinnes- und Auffassungsweise wirkte nicht durch lebendig zündende Funken des Geistes auf seine Mitlebenden: sie war vielmehr die seines Zeitalters, das eher auf ihn eingewirkt, als eine bedeutende Einwirkung durch ihn erfahren hat.

Ganz anders verhält es sich mit **Ludwig Senfl**, den man gewöhnlich ebenfalls unter Luthers Mitarbeitern auf dem Gebiete des Kirchengesanges nennt. Auch über seine Lebensumstände besitzen wir nur wenige und dürftige Nachrichten; doch ist uns von seinen Werken so viel erhalten, um daraus sein Verhältniß zu seiner Gegenwart und Folgezeit genügend zu erkennen.

Nach Glarean, der ihn nicht ohne Stolz seinen Landsmann nennt, war er aus Zürich gebürtig*); dagegen versichert Simon Minervius, indem er die Betonungen Horazischer Maaße durch unsern Meister dem Bartholomäus Schrenk zu München widmet, daß er aus Basel stamme. Darüber mindestens sind Beide einig, daß er den ersten Singunterricht in dieser letzten Stadt genossen habe, und von da aus in die Capelle Kaiser Maximilians des Ersten zu Inspruck eingetreten sei, wo er an dem hochberühmten Heinrich Isaac den treflichsten Lehrmeister gefunden. Später kam er in die Dienste der Herzoge von Bayern, Wilhelm des Vierten und Albert des Fünften; an dem Hofe des ersten zu München finden wir ihn um 1530, ohne die Zeit angeben zu können, wann er dorthin berufen wurde. Bald nach der Mitte des Jahrhunderts scheint sein Tod erfolgt zu seyn; Georg Forster, dessen „fröliche, frische, alte und neue teutsche Lieder“ wir bereits früher besprachen, nennt ihn in der vom 31sten Januar 1556 datirten Vorrede des fünften Theils dieser Sammlung bereits: „Herrn Ludwig Senfel seligen.“ Über sein Verhältniß zu Luther geben uns theils einzelne Äußerungen desselben in seinen Tischreden Kunde, theils eine Stelle in des Pfarrherrn Matthesius zu Joachimsthal neunter Predigt über Luthers Leben, theils endlich ein freundliches Schreiben Luthers an ihn, gegeben Coburg den vierten October 1530, aus welchem des Schreibenden herzliche Verehrung und innige Zuneigung gegen ihn hell hervorleuchtet. Um nun recht zu erkennen, in welchem Sinne Luther, in welchem andere Zeitgenossen ihn geliebt, was sie an ihm geehrt, wodurch er auf sie eingewirkt, der Kunst einen neuen Aufschwung gegeben habe, wird es nicht unangemessen seyn, in wenigen Worten das Verhältniß des beginnenden 16ten Jahrhunderts zur Tonkunst überhaupt hier darzustellen.

Wenn wir absehen von dem frischen, gemüthlichen Eindrucke der einfachen Singweise eines Liedes, den wir bei allen für die Töne überhaupt Empfänglichen im Allgemeinen als den gleichen ansehen müssen, und eine Verschiedenheit nur in der größeren oder minderen Fühlbarkeit des Hörers werden finden können, wohl auch in seiner Gemüthsart, die ihn dem einen oder anderen Ausdrucke einer Melodie geneigter macht; wenn wir, es kurz zu sagen, von dem Verhältnisse jener Zeit zu ihren Sängern absehen, so ist es ein doppelter Vorzug, den sie an ihren Tonsetzern suchte und liebte. Den Einen ging die Tonkunst vollkommen auf in das Gedicht; sie war ihnen nur eine schmückende Überkleidung seiner Formen, und um so vollkommner, je unverletzter, eindringlicher, diese durch die ihr zu Gebote stehenden Mittel hervortraten; derjenige Tonkünstler war ihnen der größeste, dem dieses am meisten gelingen mochte. Den Andern erschien die Kunst des Tonsatzes als ein köstliches Geschmeide, oder eine zierliche Einfassung für die Melodie, die Gabe des Sängers; mittelbar freilich wohl auch des Dichters, allein die Formen, welche jener geschaffen, waren ihnen doch der eigentliche Kern der Aufgabe des Tonsetzers. In diesem doppelten Verhältnisse sehen wir Senfl geliebt und verehrt von seinen Zeitgenossen; als sinnigen Gefährten des Dichters von den

*) Dodecach. pag. 221. 331. 444.

begeisterten Freunden des Alterthums, denen er dessen metrische Formen näher brachte, durch die Fülle seiner Harmonieen sie reicher ausprägte; als denjenigen, der des Sängers Schöpfung erst in das Gebiet der Kunst hinüberführe, ihre rechte Bedeutung erst künde, von Luther, dem hierin das wunderbare Geheimniß der Tonwelt erst sich zu erschließen schien.

Hören wir zunächst, wie jene, wie dieser, über die Tonkunst überhaupt, und unsern Meister sich aussprechen, und betrachten wir sodann seine Werke genauer, wie sie auf dem einen und dem anderen Gebiete liegen.

Um den Anfang des 16ten Jahrhunderts — vielleicht früher noch, denn genauer können wir die Zeit nicht angeben — erschien zu Augsburg bei Gerhard Oglin ein Büchlein, bezeichnet als „Melopöieen, oder vierstimmige Harmonieen über die 22 Geschlechter heroischer, elegischer, lyrischer Maaße, so wie die der kirchlichen Hymnen.“ Als Tonsetzer wird Peter Tritonius genannt und andere gelehrte Tonkünstler eines wissenschaftlichen Vereines, welche diese Harmonieen nach Art und Geltung der Sylben und Füße erfunden; unter Leitung des Conrad Celtes seyen sie glücklich gedruckt. Eine Jahrzahl fehlt. Das Büchlein begreift zunächst 19 Oden des Horaz, nach ihren verschiedenen Maaßen auserwählt; es giebt daran Beispiele des phaläcischen, heroischen, elegischen. Eine Nachweisung ist beigefügt, welchen Maaßen die kirchlichen Hymnen angehören, wobei nur zu bemerken ist, daß das iambisch-archilochische und alcmanische, in denen zusammen genommen verhältnißmäßig die meisten derselben gedichtet sind, hier keine Betonung gefunden haben, obgleich die gegebene Übersicht auch auf sie sich mit erstreckt.

Gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts, um 1534, gab Simon Minervius, zu Nürnberg bei Hieronymus Formschneider, ein ähnliches Werk Ludwig Senfls heraus, über dessen näheren Inhalt wir später berichten werden. Er eignete es Bartholomäus Schrenk, Patricier und Bürgermeister in München zu, und diese Zuschrift ist es, deren wesentlichen Inhalt wir in freier Übertragung mitzutheilen gedenken als Worte eines Zeitgenossen, eines Freundes der Tonkunst wie unseres Meisters, in denen er über seine Verehrung beider nach der geschmückten Weise jener Tage sich ausspricht. „Wohl glaube ich (schreibt er), daß unter den freien Künsten eine natürliche Übereinstimmung bestehe, oder soll ich es Einklang nennen, der sie gleich einem geselligen Bande verknüpft. Vor Allem aber thut sich, daß ich so rede, eine Verwandtschaft hervor zwischen Ton- und Dichtkunst, und ich zweifle nicht, daß der Einfluß gleichen Gestirnes walte über dem Dichter und Tonkünstler, so nahe stehen sie einander in Geistes-, in Naturgabe, so Vieles haben sie gemein, wenn nicht alles. Einen jeden von beiden findest du gesangreich, lieblich, von überquellender Fruchtbarkeit des Geistes, bewundernswerthen Meister in Erregung, in Beschwichtigung der Gemüther, Liebling der Musen und des Apollo, angeregt in seinen Gesängen durch göttlichen Anhauch, der die Kräfte seines Geistes steigert. Daher wohl kömmt es, daß nicht allein die Neulinge in der Dichtkunst, sondern zumahl diejenigen, welche des näheren Umganges der Musen genießen, durch einen wunderbaren Zug der Sehnsucht hingeneigt sind zu der Tonkunst, daß deren Süßigkeit sie erst die volle Befriedigung empfinden läßt an der verwandten Kunst, daß sie am liebsten Erholung suchen durch die Töne, sei es nun, um die Zeit zu täuschen, den von vieler Arbeit ermatteten Geist zu erfrischen, oder der Fröhlichkeit sich hinzugeben. Ich nun, der zu keiner Zeit den Künsten fremd geblieben bin, durch welche der Mensch erst zu rechter Menschlichkeit herangebildet wird, gestehe gern, daß ich vom Knabenalter an mich am liebsten zu der Tonkunst gehalten habe, und den Tonkünstlern. Ermüdet von den Lasten des Amtes, von den Sorgen für das Haus, suche ich nicht leicht ein anderes Heilmittel, als das der Schwesterkunst. Ich nehme ein Gedicht des Horatius,

oder eines andern, edlen Dichters zur Hand, und singe mir es leise vor, oder singe mit Freunden und Knäblein gemeinschaftlich, wenn sie zur Hand sind; irgend ein Gedicht, meine ich, und da erfahre ich alsbald, daß nicht allein eine jede Wolke des Mißmuthes von mir weicht, als hätte ich von jener denkwürdigen, bei Homer so hochgepriesenen Nepenthe der Helena genossen, sondern daß auch die Kraft mir wächst zu erneuter Arbeit. Daß auch Andern Ähnliches geschieht, nimmt mich nicht Wunder; doch das hat mich befremdet und betrübt, daß unter so zahlreichen und so fruchtbaren Tonkünstlern, so viel ich weiß, seit manchem Jahrhunderte keiner gewesen, der seinen Geist und seine Kunst der ihm so nahen Genossenschaft zu inniger Erquickung geliehen, ich meine, der jene Maaße in Gesangsweisen gefaßt hätte, deren die größesten Dichter sich bedient, und die sie zur Zitter gesungen, als Peter Tritonius aus dem Etschlande (Athesinus), ein mannichfach gelehrter, bescheidener Mann, und mir innig verbunden durch Gemeinschaft der Studien, wie durch gleiche Neigungen. Als dieser, noch ein Jüngling, zu Ingolstadt unter Leitung des Conrad Celtes, jenes ersten und anmuthigsten unter Deutschlands Dichtern, die schönen Wissenschaften pflegte, setzte er, auf Antrieb seines Lehrers, die neunzehn Maaße des Horaz in Musik, und täglich, nach dem Schlusse der Vorlesungen über diesen Dichter, welche Celtes damals mit vielem Ruhme hielt, bot er sie dann seinen Genossen dar als Erquickung im Gesange, jene süßen, und wahrlich! nicht ohne Huld der Musen und Grazien entstandenen Weisen; wiewohl er, der von Natur bescheidene Mann, nur gering von ihnen hielt. Denn war er auch (der andern Künste nicht zu gedenken) in der Tonkunst wohl erfahren, von gebildetem und feinem Geiste, so daß die treflichen Tonmeister an Kaiser Maximilians Hofe Großes von ihm hielten, und jener, daß ich ihn so nenne, andere Roscius unter den Tonkünstlern, Heinrich Isaac, ihn gern zu seinem engsten Kreise rechnete, so wollte er doch niemals für den Urheber jener Singweisen gelten. Und ich erinnere mich, von ihm, als hochbetagtem Manne, oft gehört zu haben, — denn eine Zeit lang waren wir Haus- und Tischgenossen, — wenn er das, was von ihm, als Jüngling, ausgegangen sei, abermals auf den Amboß bringen wolle, so solle es vorzüglicher werden, denn zuvor; doch gern überlasse er das Lob, seine Aufgabe zu lösen, einem Jüngern, der dem Werke Ansehen leihen könne, und einen Namen. Denn bald, so weissage ihm sein Gemüth, werde Einer aufstehen, der, von seinem Beispiele angeregt, im Tonsatze dichterischer Maaße etwas Ausgezeichnetes leiste und Ungemeines, das, wie jene Athene des Phidias, auf der Burg aufgestellt werden könne. Da ich nun in ihn drang, mir zu sagen, von wem er am meisten wünschen würde, wenn es von ihm abhinge, daß er einem solchen Werke sich unterziehe als der Geschickteste, sprach unser Alter: Am Hofe Kaiser Maximilians lebt ein Schüler des Isaac, vom zarten Knabenalter an dort unterwiesen durch ihn, dessen Anlagen, wenn nicht alles mich trügt, etwas Ausgezeichnetes versprechen; — er meinte aber meinen Ludwig Senfl aus Basel, gewöhnlich der Schweizer genannt, — von diesem wünschte ich am liebsten, daß er jenes Werk auf sich nehme. Mir klang des Freundes Wort als eine Weissagung, und von da begann ich meinen Ludwig zu lieben, den ich von Ansehen kannte. Denn so groß ist die Kraft der Tugend, daß sie auch den, durch den Raum weit Entfernten, zu ihrer Liebe und Bewunderung hinreißt. Als ich nun nach Tritonius Abscheiden aus diesem Leben zu einem öffentlichen Amte in diesem blühenden Gemeinwesen gelangte, und nicht lange zuvor auch unser Ludwig von dem ruhmwürdigen Baiernherzoge Wilhelm hieher berufen war, hatte ich nichts eiligeres zu thun, als mich um jenes Freundschaft zu bewerben. Wie er nun voller Anmuth ist und ein rechtes Verlangen trägt nach allen Männern, die nur irgend Früchte des Geistes bieten, so nahm er mich bald in seinen Umgang, dann in sein innigstes Vertrauen auf, ja, er schloß mich so in dasselbe, daß alles bis auf diesen Tag uns verbindet,

was vollkommene Freunde an einander knüpfen soll: Geselligkeit, Nachbarschaft, fast ein Haus, Gemeinschaft der Güter, inniger Einklang im Streben, in Neigungen und Ansichten. Als ich nun unsere Freundschaft so wohl befestiget sahe, daß kaum einer dem andern etwas abzuschlagen vermöge, was man mit Ehren fordern und gewähren könne; so zögerte ich nicht länger, — eingedenk der Rede unseres Alten, und seines Urtheils, — den Ludwig anzugehen, daß er die Maaße des Horaz in Gesänge fassen, sie musiciren möge (musicaret), um mich der Rede des Pollio zu bedienen: er, der erste unter allen Tonkünstlern, zu seinem eigenen Ruhme, auf mein Verlangen, mir zu Liebe, zum Zeugnisse unserer Freundschaft; damit bei unseren Zusammenkünften wir, und so auch andere durch uns, etwas besäßen, um die von ernsteren Dingen ermüdeten Lebensgeister zu erfrischen. Das hat denn mein liebster Freund auf die freigebigste Weise mir erfüllt; er hat auf des Horaz, und anderer Dichter Oden, so genau passende, so anmuthige Gesänge ersonnen, daß der Mund eines Jeden, dem vergönnt war, sie zu sehen und zu hören, sie preiset. Denn steht auch Ludwig in den Vorzügen des Tonkünstlers, was ich Niemandem zur Unehre gesagt haben will, keinem Anderen unserer Zeit nach; so besitzt er doch das ihm Eigenthümliche, daß er, gleich einem ausgezeichneten Dichter, seinen Tönen den Geist der Worte, zu Bewegung des Gemüthes seiner Hörer einzuhauchen weiß; daß er das Große erhaben, das Mäßige gelinde, das Fröhliche lieblich, das Traurige düster zu betonen, zu singen weiß, mit seiner ganzen Kunst in die darzustellende Gemüthslage aufgeht. In allem, was er geschaffen, kann man davon die Erfahrung machen, und wohl auch leuchtet es hervor in diesen mehrstimmigen Gesängen, die, von seiner eigenen Hand aufgezeichnet, er in der Urschrift, mit meinem Namen versehen, dergestalt mir gewidmet hat, daß er nicht einmal eine Abschrift davon für sich behielt. Oft schon bin ich von Gelehrten und Freunden der Wissenschaft angegangen worden, sie öffentlich zu machen, damit man mir nicht vorwerfe, ich wolle, wie jener Alte beim Plautus, auf meinem verschlossenen Schatze hocken: und da ich nun nach einem Gönner mich umsahe, dessen Namen sie an der Stirn tragen könnten; welch ein besserer konnte mir sich darbieten, als Bartholomäus Schrenk, der Freund der Poesie wie der Tonkunst!" — So geht nun die Zueignung über in das gewöhnliche Lob des erwählten Gönners, den der Herausgeber endlich bittet, daß er vor Allen diese Gesänge auch dem Hieronymus Baumgärtner möge zukommen lassen, dem gelehrten, gebildeten Nürnberger Patrizier, der eine nicht geringe Freude daran haben werde!

Absichtlich haben wir diese zierlich-wortreiche Zuschrift, wenn auch hie und da zusammendrängend, in einiger Ausführlichkeit mitgetheilt. Denn verfolgen wir sie in ihrem Fortgange, so sehen wir, wie der Zueignende, ein Freund der Dichtkunst, der von ernsten Geschäften und Sorgen an ihr sich zu erfrischen liebt, durch deren Verwandtschaft mit der Tonkunst auch zu dieser hingeführt wird, wie sie ihm den Dichter zu schmücken dienen soll, wie er klagt, daß ihm Niemand zuvor darin zu genügen verstanden habe, bis er an unserem Meister denjenigen gefunden, der endlich die Maaße der geliebten Alten auf die rechte Weise zu betonen gewußt! Nun werden wir aber an demjenigen, was Senfl wirklich geleistet hat, was ihm seinen Zeitgenossen zu Danke gelungen ist, auch mit Zuversicht die Anforderungen zu erkennen vermögen, die an ihn gestellt wurden. Seiner Tonsätze sind ein und dreißig, zu vier Stimmen; die ersten neunzehn enthalten die Maaße des Horaz: unter den übrigen steht das heroische (hexametrische) voran, der Anfang der Äneide; Beispiele anderer sind aus lateinischen Dichtern gewählt: eines (des elegischen) aus Ovid, eines (der Hendekasyllaben) aus Martial, zwei andere desselben Maaßes aus Catull: die bei Tritonius mangelnden Maaße geistlicher Hymnen erscheinen hier in fünf dergleichen des Prudentius: endlich wird uns auch eine Elegie des Simon Minervius und iambische Trimeter des Joachim Camerarius geboten. Auf das Genaueste ist überall die

Prosodie beobachtet; zu völliger Lösung dieser Aufgabe war es aber unbedingt nothwendig, daß der vierstimmige Tonsatz gegen die Melodie der Hauptstimme in allen übrigen Stimmen durchhin *gleichgeltende* Noten stelle: Bindungen, Sylbendehnungen mußten überall ausgeschlossen bleiben, sie würden nur des Dichters Maaß verdunkelt haben. Eine Melodie, in diesen Schranken sich bewegend, konnte nur eine streng *deklamatorische* seyn, ihre Vorzüge, als *Gesang*, konnten nur darin bestehen, daß sie den rechten Ton in dem Verhältnisse des Senkens und Erhebens der Stimme dem Vortrage des sinnigen Vorlesers ablausche, darin das Grundgefühl des Ganzen abspiegele. In diesem Sinne hat Senfl die Aufgabe gefaßt, und die großen Lobsprüche, die seinem Werke gespendet wurden, bürgen uns dafür, daß ihm dieselbe auch in gleicher Art gestellt gewesen.

Nun ergiebt sich aber daraus auch eine ganz besondere rhythmische Gestaltung der auf diesem Wege entstehenden Singweisen, deren nähere Betrachtung uns wiederum zurückführen wird auf den unmittelbaren Gegenstand unserer Darstellung, so fern sie auch bei dem ersten Blicke ihm zu liegen scheint.

Die gesammte Taktabtheilung unserer heutigen Tonkunst beruht auf dem *Accente*; auf dem *Gewichte* bestimmter Töne, wodurch sie im Verlaufe eines, aus mehren Tonfolgen gebildeten Gesanges, ihrer Stellung zufolge, nach bestimmten, *gleichen* Zeitabschnitten, vor den übrigen durch *größeren Nachdruck* ausgezeichnet worden.

Diese Zeitabschnitte mißt unsere Tonkunst wiederum *in sich* nach der *geraden* Zahl *zwei*, (oder der *Vier*, als ihrer Verdoppelung), und nach der *Drei*; wobei die Regel besteht, daß jederzeit der *erste* dieser drei oder zwei ihrer Theile *vor* den andern den *Nachdruck* hat. Unmittelbar folgt aus dieser Vorschrift, daß bei einer Messung nach *vier* Theilen, dem *dritten* wiederum vor dem zweiten und vierten der größere Nachdruck zukommt, weil er der erste des zweiten, in der Vier verbundenen Doppelpaares ist. Nun können aber diese Theile der messenden Zeitabschnitte, oder Takte, auch ferner nach der Zwei oder Drei, immer jedoch in *gleicher* Unterabtheilung, gegliedert werden. Durch diese *Taktglieder* (so nennt sie unsere Tonkunst) entstehen, bei der Theilung der Zwei durch die Drei, oder gerader Takttheile durch ungerade Taktglieder, die sogenannten *triplirten* Takte. Immer jedoch ist hier, abgesehen von allem, durch längere oder kürzere Dauer einzelner Töne bestimmten Zeitmaaße, nur der *Accent*, das *Gewicht*, und die Art seiner Wiederkehr, das *allein* Bedingende der Taktabtheilung; in *diesem* Sinne ist es vollkommen gleichgültig, wie die einzelnen Töne, innerhalb derselben, nach längerer, oder kürzerer Dauer sich bewegen. Auf diesem Grundsatze aber beruht auch unsere Anschauung des Rhythmus: denn Rhythmen sind uns wieder größere, ein Tonstück gliedernde Taktabtheilungen, deren einzelne Theile aus Takten, als Gliedern jener größeren Takte — so stellen *unsere* Rhythmen sich dar — bestehen.

Nun finden wir in der Tonkunst des sechzehnten Jahrhunderts, und zumahl in den Volksmelodieen, wie sie aus früherer Zeit in dasselbe hinübertönten, den Accent, das Tongewicht, von der längeren und kürzeren Dauer der einzelnen Töne keinesweges immer unabhängig, sondern oft durch dieselbe ausdrücklich bestimmt. Mochte auch die Gliederung einer Singweise unabänderlich in dem Accente sich darstellen, durch ihn zur Anschauung gelangen; so war derselbe für sie darum doch nicht das Gliedernde, Bestimmende, nach der Regel einer gleichmäßig wiederkehrenden, stets übereinstimmenden Zeitabtheilung; ihre Gliederung war auch das Ergebniß der Verhältnisse ihrer einzelnen Töne nach ihrer Zeitdauer, sofern sie dadurch bestimmt ausgesprochene Beziehungen zu einander erhielten. Dadurch aber wurde die *gleiche*

Zeiteintheilung unterbrochen: es entstanden Takte von **ungleicher** Zeitdauer, gegenüberstehende Rhythmen — diese Benennung in dem Sinne unserer Zeit zu gebrauchen — von abweichender Gliederung.

Zeitmaaß sowohl als Gewicht regelten in jener Zeit den Rhythmus: in der Dichtkunst der Alten gründete sich derselbe wesentlich auf jenes erste, auf **Länge** und **Kürze** der zu **Füßen** mannichfach zusammengestellten Sylben. Die **musikalische** Darstellung antiker Rhythmen in ihrer **Wesenheit**, darf daher ebenfalls **keine** andere Grundlage suchen: sie ist eine **falsche**, wenn sie den Nachdruck, der auf dieser beruht, durch einen, nach **gleichen** Zeitabtheilungen wiederkehrenden Accent zu erreichen sucht. Diesen unrichtigen Weg hat Senfl nicht eingeschlagen, er ist den Maaßen der Alten, ganz in deren Sinne, treu geblieben. Der Trochäus stellt sich bei ihm als ungerader (**Tripel**=) Takt dar, der Spondäus, der Daktylus erscheinen als gerader. So wechseln drei und zwei in seiner Betonung des Sapphischen Maaßes der zweiten Ode des Horaz im 2ten Buche, wenn wir sie nach Takten abtheilen*); so, unter gleichen Bedingungen, zwei und drei in dem daktylisch=phaläcischen Maaße der vierten Ode desselben Buches**). Wollten wir beide in regelmäßiger Taktabtheilung nach Art unserer Rhythmik darstellen, so würden wir damit die Formen des Dichters zerstören. Nur einzelne Maaße gestatten eine solche Darstellung: so das heroisch= archilochische der siebenten Ode des Horaz***), das auf regelmäßigen Wechsel des $\frac{3}{2}$ und $\frac{2}{2}$ Taktes zurückzuführen ist, wenn wir in dem ersten Verse je 3 und 3, in dem zweiten je 2 und 2 Füße zu gegenüberstehenden Rhythmen vereinigen; so das heroische (hexametrische) das durchhin nach dem $\frac{3}{2}$ Takt gegliedert werden kann, wie auch Senfl beides gethan hat****).

Indem nun unser Meister auf diese Weise den Anforderungen genügte, die seine Zeit an ihn stellte, und die aus seiner Aufgabe hervorgingen, hat er nicht minder auch der tieferen Entfaltung der Tonkunst, und zumahl des geistlichen Liedergesanges genützt. Der rhythmische Wechsel in der Melodie des Volksliedes, dem anmuthigen Erzeugnisse unbewußten Kunsttriebes, konnte in seiner vollen Kraft und eigenthümlichen Bedeutung künstlerisch erst zur Anschauung gelangen, wenn das Streben sich hervorthat, bewußt, absichtlich, eine gleichartige Erscheinung in den Maaßen der Alten durch die Tonkunst zur Anschauung zu

---

*) (Jam satis terris nivis atque dirae etc.

```
— ᴗ | — — | — ᴗ ᴗ | — ᴗ | — —
  3     2      2      3     2
  3     2      2      3     2
  3     2      2      3     2
        2      2
      — ᴗ ᴗ | — —
```

**) (Solvitur acris hyems etc.)

```
— ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ | — — | — ᴗ ᴗ | — ᴗ | — ᴗ | — ᴗ ᴗ |
  2       2      2       2      3     3       2
— ᴗ | — — | — ᴗ | — ᴗ | — —
 3     2     3     3     2
```

***) (Laudabunt alii claram Rhodon etc.)

```
         3                       3
— — | — ᴗ ᴗ | — — || — ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ | — — |
 2       2      2       2       2       2
 2                      2
— ᴗ ᴗ | — ᴗ ᴗ || — ᴗ ᴗ | — —
  2        2        2      2
```

****) Ein Beispiel von Senfls Behandlung der Horazischen Maaße siehe Nro. 11.

bringen: wenn Zeitgenossen — freilich zunächst nur die gebildeten Freunde des Alterthumes — eine anschauliche Darstellung dieser Art, sei es immerhin auf einseitige Weise, doch als ein Bedürfniß empfanden. Begegneten sich doch hier die Gebildeten und das Volk, war es auch von verschiedenen Wegen aus! Fruchtbarer wurde dieses Begegnen aber dadurch noch, daß die Darstellung antiker Rhythmen, wie jene sie verlangten, durchaus nur bei völlig einfachem Tonsatze zu erreichen war, dessen ganze Kraft allein in der gewählten Tonart, der dadurch geregelten Harmonieenfolge, — nicht zu gedenken der sinn- und sprachgemäßen Betonung, — bestehen konnte. Die Wichtigkeit dieser, durch die gestellte Aufgabe gebotenen Beschränkungen werden wir mehr noch erkennen, wenn wir nun noch betrachten, in welchem Sinne, der bisher besprochenen Ansicht gegenüber, welche die Tonkunst als Schmuck der Poesie und ihrer Formen liebte, man den vollstimmigen Tonsatz begehrt und an ihm sich erfreut habe als Schmuck der Melodie.

Wir wenden uns zu dieser Betrachtung, indem wir nur noch bemerken, daß jenes Streben nach tonkünstlerischer Darstellung antiker Rhythmen durch das ganze Jahrhundert hervortritt, sein Einfluß also ein fortgehender war, und daß Tritonius wie Senfl dadurch keinesweges als durch eine vereinzelte Sonderbarkeit ausgezeichnet sind. Nur vier Jahre später, um 1539, tritt Benedict Ducis, den wir unter den Tonsetzern geistlicher Weisen noch näher werden kennen lernen, mit ähnlichen Versuchen auf, der studirenden Jugend in Ulm zu gefallen. Glarean, im 39sten Capitel des zweiten Buches seines Dodecachordon (De inveniendis tenoribus ad phonascos admonitio) bezeugt sich unzufrieden mit den Versuchen Einiger, die um seine Zeit (1547) Horazische Oden in Musik gesetzt: er verlangt Einstimmigkeit, selbst bei dem Gesange Mehrer — wodurch er Senfl sich entgegenstellt, — und genaue Beobachtung des Maaßes, — worin er ihm übereinstimmt; man habe, erzählt er, seine Betonungen Horazischer Maaße, ohne seine Zustimmung, mit Unterdrückung seines Namens bekannt gemacht; nicht sowohl dieses beklage er, als daß man seine Melodieen auch anderen Gedichten angepaßt, was bei verschiedenen Maaßen eine Lächerlichkeit sei, bei gleichen aber dann nur geschehen dürfe, wenn der Sinn der Worte es vergönne. Doch lasse er es zu, nach dem Vorgange der älteren Christlichen Dichter, den Horazischen Maaßen auch geistliche Dichtungen anzupassen. Daß Tritonius bei seinen Betonungen eine Übersicht gegeben, wie ein solches Anpassen geschehen könne; daß Senfl dann mehre alte christliche Hymnen in alten Maaßen besonders betont habe, sahen wir zuvor.

Gegen das Ende des Jahrhunderts, noch bis hinein in die ersten Jahre des folgenden, siebzehnten, gehört das rhythmisch-metrische Absingen geistlicher lateinischer Lieder zu den Schulübungen. Um 1584 leitete Nathan Chyträus die lateinische Umschreibung der Psalmen in antiken Maaßen von Georg Buchanan, die der Cantor Statius Olthovius vierstimmig in diesem Sinne gesetzt hatte, durch eine Vorrede ein; er hatte den Tonsetzer veranlaßt, auch die übrigen, weder von Horaz noch Buchanan gebrauchten Maaße zu betonen, um seine Schüler in deren Gesange zu üben. Johann Eccard setzte um 1596 zwanzig lateinische Oden seines Landsmannes Ludwig Helmbold über verschiedene Werke des Schöpfers, nach der Scansion der Verse (pro scansione versuum); wie, und mit welchem Erfolge er, trotz den durch ein solches Unternehmen ihm aufgelegten Beschränkungen, auch den Anforderungen höherer Tonsetzkunst zu genügen gesucht, werden wir später zu besprechen haben. Bartholomäus Gesius verband die Übung in musikalischer Scansion mit der im Gesange der verschiedenen kirchlichen Tonarten, indem er um 1609, unter dem Titel: „Melodiae scholasticae“ geistliche Hymnen in allen kirchlichen Haupt- und Nebentonarten, im ursprünglichen

und versetzten Umfange, und in mannichfachen Maaßen herausgab, an denen die Schüler in den Zwischenstunden des Unterrichts sich üben und erfreuen sollten.

Auf einem ganz anderen Standpunkte finden wir Diejenigen, die den Tonsatz, von dem Schmucke dichterischer Formen ganz absehend, als köstliche Zierde der Melodie, der Schöpfung des Sängers betrachteten, die ein rein tonkünstlerisches Gefallen daran fanden. Geistreicher, lebendiger, drückt sich Niemand darüber aus, als Luther; und daß in diesem Sinne vorzüglich Senfls Werke ihm werth waren, giebt uns dafür Gewähr, daß dieser Meister, in der einen wie andern Richtung von den Besten unter seinen Zeitgenossen hochgeehrt, als Künstler auf der Höhe seiner Zeit gestanden habe.

Luther, in seiner Lobrede auf die Musik, die er um 1538 zu Wittenberg schrieb, preis't diese Kunst als von Anfang der Welt jeglicher Creatur gegeben. Die unsichtbare, anscheinend unlautbare Luft, gebe einen Klang von sich, wenn sie bewegt werde, das zuvor nicht Gehörte noch Begreifliche werde dann beides, der Geist zeige große wunderbarliche Geheimnisse dadurch an! Mit welcher herrlichen Musica habe der allmächtige Herr im Himmel seinen Sangmeister begnadet, die liebe Nachtigall, und so viel tausendmahl Vögel in der Luft! Was aber solle man sagen von des Menschen Stimme, gegen die jeder andere Klang und Laut gar nicht gerechnet werden könne; was von der Kraft, von der Würde des Gesanges! Sei doch nach dem heiligen Worte Gottes nichts so hoch zu rühmen und zu loben als die Musica, sie die mächtige, gewaltige Regiererin menschlicher Herzen. Die Traurigen mache sie fröhlich, die Verzagten herzhaft, die Hoffärtigen reize sie zur Demuth, sie dämpfe die hitzige Begier, den Neid, den Haß; wie denn, nach dem Zeugnisse des göttlichen Wortes, der heilige Geist selber diese edle Kunst lobe und ehre, als seines eigenen Amtes Werkzeug. Darum hätten die heiligen Väter und die Propheten nicht vergebens das Wort Gottes in mancherlei Gesänge und Saitenspiel bracht, damit bei der Kirchen die Musica allzeit bleiben solle. Welch ein herrlicher und mannichfaltiger Schöpfer sei nun auch Gott, welch' einen Reichthum verschiedener Stimmen habe er den Menschen zugetheilt! Wo aber, — fährt er fort, und wir führen nun seine eigenen Worte an — Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da siehet und erkennt man erst zum Theil — denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden — mit großer Verwunderung die große und vollkommne Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, daß einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heißen) hersinget, neben welcher drei, vier, oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum her spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbarlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tantzreyen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich hertzen und lieblichen umbfangen, also daß diejenigen, so solches ein wenig verstehen, und dadurch bewegt werden, sich deß heftig verwundern müssen, und meynen, daß nichts seltsameres in der Welt sey, denn ein solcher Gesang, mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust und Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muß warlich ein grober Klotz seyn, der nicht werth ist, daß er solche liebliche Musica, sondern das wüste, wilde Eselgeschrei des Chorals, oder der Hunde oder Säue Gesang und Musica höre.

Ganz in ähnlichem Sinne redet das Schreiben, das Luther von Coburg am 4ten Oktober 1530 an Senfl erließ. Nachdem er mit den freundlichsten, herzlichsten Worten ihn als einen in der Tonkunst Hochbegabten gerühmt, seine innige Liebe zu dieser Kunst mit aufwallender, überfließender Neigung — wie

er selber es nennt — an den Tag gelegt, und ihr nachgerühmt hat, wie sie ihn zum öfteren erquickt, und von großer Beschwerde enthoben habe, fährt er fort: „Ich kehre zu dir zurück, und bitte dich, wenn du einen Tonsatz jenes Gesanges hast: in pace in idipsum, (Ps. IV. V. 9: ich liege und schlafe ganz mit Frieden, denn allein du, Herr, hilfst mir, daß ich sicher wohne), daß du ihn mir abschreiben lassen und zusenden mögest. Jene Weise (tenor) hat mich seit meinen jungen Jahren schon ergötzt, und thut es jetzt noch viel mehr, da ich auch die Worte verstehe. Mit mehren Stimmen habe ich diese Antiphonie noch nicht gesehen. Doch will ich dich nicht mit der Mühe beschweren, sie erst zu setzen, sondern denke mir, du habest sie von früher her bereits so gesetzt. Ich hoffe in Wahrheit, daß meines Lebens Ende nahe ist, und die Welt haßt mich, und mag mich nicht ertragen, wie denn auch ich der Welt von Herzen satt und müde bin. Da möge der gute und treue Hirte meine Seele nur hinnehmen. Darum habe ich schon angefangen, diese Antiphonie für mich zu summen, und möchte sie gern ordentlich ausgesetzt hören. Hast, oder kennst du sie nicht, so schicke ich sie dir hieneben mit ihren Noten, und kannst du sie auch, wenn du willst, nach meinem Tode setzen.“

Hier begegnet uns nicht der geschmackvolle Kunstfreund, der bei der Tonkunst nach den Mühen des Tages Erholung sucht, der den Dichter durch sie schmücken will, daß er ihm frischer und reizender entgegentrete. Wir sehen den begeisterten Verehrer der Kunst, der sie als eine hohe, geheimnißvolle Gabe Gottes erkennt, durch die der heilige Geist das Wunderbarste wirke, an der er sich trösten und heiligen will zum Leben und im Tode. Was ihn schon in schlichter einfältiger Gestalt in den Tönen ergötzt und erbaut hatte, die alte, kunstlose, geistliche Weise, sollte wie mit einem köstlichen Ehrenkleide angethan, in voller Herrlichkeit vor ihm daherwandeln, in verklärendem Schmucke; oder, mit seinen eigenen Worten zu reden, in dem liebevollen, geheimnißreichen Spiele begleitender, mit ihr verschmelzender Stimmen sollte die schon für sich köstliche, fromme Weise ihre volle Bedeutung offenbaren, eine höhere Weihe empfangen.

Und er wurde wirklich getröstet, nicht im Tode, wie eine täuschende Ahnung ihn glauben gemacht, sondern zum Leben. Er, der nicht lange zuvor das Lied „Ein' feste Burg ist unser Gott“ gedichtet und gesungen, konnte wohl verdüstert werden, nicht aber verzagen. Auch erfreute ihn Senfl nach seinem Verlangen, wie Matthesius in der neunten Predigt über sein Leben und Wirken uns berichtet. „Mein gut' Freund Sensli (so schreibt jener), der mir durch den Pfarrer zu Bruck viel lieblicher Psalm zugeschicket, willfahrt mit Freuden D. Luthern, und schickt ihm die schöne Mutetten, das Non moriar, und Respons in pace in idipsum.“ Von dem ersten dieser beiden Gesänge heißt es eben dort zuvor: „denn weil jm der Satan und die meiste Welt nach leib, leben und seel trachten, ergreift er mit lebendiger zuversicht den schönen Vers: Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini (Ich werde nicht sterben, sondern leben, und des Herrn Werk verkündigen, Ps. 118. V. 17) und ist bei sich in krafft des Geists aus Gotts wort auffs aller gewißste, die Rechte des Herrn werde zu Augsburg und allenthalben den sieg wider alle Pforten der Hölle gewißlich erhalten, und ob er, und seine Mitbrüder wohl hart gezüchtigt seyn, dennoch werden sie in Christo bleiben, und forthin des Herrn Wort im Evangelio verkündigen, daß er Todt und Sünde weggenommen, Gerechtigkeit und Leben durch sein Blut widerbracht, und aus lauter Gnaden, im Wort dieselbigen Schätze uns anbiete und durch wahren Glauben ꝛc. zueigne. Diesen wunderschönen Vers hat er mit seiner eigenen Hand jm an alle Wende fürgeschrieben, und neben der Antiphon: „in pace in idipsum“ oftmals gesungen.“

Allein Luthers herrliche, tiefsinnige Worte über den Werth und die Bedeutung des vielstimmigen Tonsatzes, aus denen die edelste Liebe der Kunst hell hervorleuchtet, können wir in der That nur als weissagende ansehen; als eine Verkündigung dessen, was die Tonkunst ein halbes Jahrhundert beinahe nach seinem Abschiede aus diesem Leben erst wirklich erreichen sollte. Schon zu seiner Zeit freilich stand sie auf einer bedeutenden Höhe in sinnreicher Stimmenverflechtung, allein die Melodie, welche dadurch verklärt, harmonisch entfaltet werden sollte, wurde durch die große Fülle der mit ihr verflochtenen, über und unter ihr in Höhe und Tiefe sich bewegenden Stimmen für den Hörer zumeist nur verdunkelt. Die Kunst des Tonsatzes bedurfte einer Anregung, die jener Verschwendung der Kunstmittel eine Grenze ziehend, eine heilsame Mäßigung gebietend, doch nicht bloße Verleugnung fordere, nicht eine hemmende Schranke entgegenstelle, sondern das Streben des Künstlers auf eine Bahn leite, auf der, anderer Mittel für eine verschiedene Art der Thätigkeit bedürfend, er zu dieser Mäßigung, jener Verleugnung, schon ohnehin sich gedrungen finde. Dieses aber war nun der Fall bei der Betonung antiker Maaße, die wir zuvor besprachen, in der auch Senfl mit so vielem Beifalle seiner Zeitgenossen sich hervorthat. Sollte die volle Kraft des Rhythmus zur Anschauung gebracht werden, so wurden ganz einfache, in allen Stimmen gleichmäßig den Sylben des betonten Gedichts sich anschließende, durch die Eigenthümlichkeit der gewählten Tonart geregelte Harmonieenfolgen erheischt. Entfalteten aber diese Mittel eine Singweise, die, ohne auf selbständigen melodischen Gehalt Anspruch zu machen, nur dem Gedichte nachgehend, die äußeren Umrisse seiner Gestalt nachzuzeichnen gestrebt hatte; in wie viel höherem Grade waren sie fähig die tiefere Bedeutung einer Melodie zu enthüllen, die, dem Gedichte gegenüber-entstanden, als seine Deutung auf dem Gebiete einer verwandten Kunst, als sein Gegenbild, daß wir es so ausdrücken, durch die Mittel eben dieser Kunst einer Entfaltung fähig war, deren ganzen Reichthum sie schon wie in verhüllendem Keime in sich schloß? Die Kunst der sinnreichen Stimmverwebung sollte dadurch keinesweges zu Grunde gehen, sie sollte an dieser einfacheren Entfaltung der harmonischen, der rhythmischen Bedeutung jedes einzelnen Gliedes der Singweise erst recht in sich zum Bewußtseyn gelangen, um ihr bedeutungsvoll-kunstreiches Gewebe auf dieser sicheren Grundlage zu rechter Vollendung bringen zu können. Das ahnete Luther, das sprach er, weissagend aus, in seiner feurigen Lobrede auf die Tonkunst, und zumahl den vielstimmigen Tonsatz; im Geiste dasjenige schauend, was erst die Folgezeit zur Wirklichkeit bringen sollte. Er empfand es, wenn er selber die ihm werthe Singweise, in ihrem „schlechten einfältigen Tenore" zu dem lebendiger sich bewegenden Gesange seiner Genossen ertönen ließ; es entzückte ihn, wenn die Stimmen seiner Knäblein um die seine herumspielten in himmlischem Tanzreihen, in herzlichem, lieblichem Umfahen; an der ihm so werthen Kunst erfuhr er eine Einigkeit, einen Frieden im Geist, den leider seine Zeit und ihre Schwarmgeister, deren Verkehrtheit ihn betrübte und erzürnte, ihm selten im Leben entgegenbringen konnte.

In jenen beiden, einander so streng entgegenstehenden, aber sich auch so wesentlich ergänzenden Richtungen wird Senfl vor Allen gepriesen; in der einen von Simon Minervius, in der andern von Luther. Was war es doch, das eben ihn diesem letzten vor seinen andern Zeitgenossen unter den Tonkünstlern so vorzüglich werth machte? Wir wollen versuchen, es näher zu entwickeln.

Es können, unserem Zwecke zufolge, uns hier nur diejenigen Werke Senfls beschäftigen, deren Grundlage eine Kirchenweise bildet, oder doch eine geistliche Melodie, wenn ihr Lied auch nicht eigentlich zu kirchlichem Gebrauche bestimmt war. Wann er seine vierstimmige (in dem letzten Satze fünfstimmige) Behandlung des alten Kirchenliedes von den sieben Worten des Herrn am Kreuze:

vollendete, davon giebt uns deren für die Capelle der Baiernherzoge zu München angefertigte, auf der dortigen Hof- und Staatsbibliothek in einem Bande vermischter Tonsätze (Nro. 10) bewahrte Abschrift keine Andeutung. Jedes der neun Gesätze des Liedes ist besonders componirt; der Regel nach führt der Tenor die Hauptstimme als festen Gesang, er theilt sich auch wohl in sie mit der Ober- oder Grundstimme, und führt sie mit einer andern in wechselnden Verhältnissen canonisch durch; nur einmahl, doch nicht ohne Einschaltungen, erscheint die Melodie vollständig in der Oberstimme. Dreimahl schließt der Tonsatz in der Grundstimme mit A, der Oberquarte des Grundtones, sechsmahl in diesem selber, allezeit in halben Tonschlüssen. Das Ganze erscheint als eine kunstvolle, der gleichen, so oft wiederholten Grundlage ungeachtet, doch mannichfaltige, kirchlich ernste Composition, zugänglich jedoch nur für den Kundigen, der in ihren Bau einzudringen, und dessen sinnreiche, dem Ohre meist nicht unmittelbar vernehmliche Zusammenfügung zu würdigen weiß. Im Drucke, so viel ich finden konnte, begegnen wir Senfl als Setzer geistlicher Weisen zuerst um 1534, in demselben Jahre, wo Simon Minervius die von ihm betonten horazischen Maaße herausgab; doch hat er ohnfehlbar schon vor diesem Jahre manches Bedeutende öffentlich gemacht, weil Luther bereits vier Jahre früher von ihm, als einem vollendeten Meister reden konnte, oder später erst Gedrucktes war schon zuvor durch Abschriften verbreitet. In dem genannten Jahre erschien zu Nürnberg bei Hieronymus Formschneider eine gemischte Sammlung von 121 geistlichen und weltlichen Liedern. Der ersten waren nur zwölf, unter ihnen neun von Arnold von Bruck und drei von Senfl, neben 79 weltlichen, welche diese Sammlung von ihm enthält. Reichhaltiger an Gesängen von ihm ist die zehn Jahre später (1544) von G. Rhau herausgegebene Sammlung der 123 Lieder für die gemeinen Schulen: sie bietet uns elf Tonsätze geistlicher Lieder von Senfl. Unter den 39 seiner Tonsätze, welche die Forstersche Sammlung deutscher Liedlein*) enthält, könnte uns hier nur der auf die Weise des Liedes beschäftigen: Mag ich Unglück nit widerstahn, wenn auch diese dort nicht mit dem geistlichen Liede jenes Anfanges vorkommt, sondern einem gleich anhebenden, weltlichen. Ein achtstimmiges Motett Senfls aus dem ersten Theile des 1564 bei Johann von Berg und Ulrich Neuber zu Nürnberg erschienenen Thesaurus musicus werden wir endlich nicht vorübergehen dürfen, sowohl wegen seines sinnreichen, künstlichen Baues, als weil es auf einen lateinischen Gesang gearbeitet ist, dessen Melodie die evangelische Kirche unter ihre Choräle aufgenommen hat.

So wenig dieser Tonsätze auch seyn mögen, so mannichfachen Ursprungs sind doch die Melodieen, welche in ihnen behandelt werden. Singweisen alter deutscher und lateinischer geistlicher Lieder; weltlichen Liedern ursprünglich eignende, oder zu geistlichen Liedern gehörende, welche in der frühesten Zeit der Kirchenverbesserung entstanden. Wir wenden uns zunächst zu diesen letzten. Es sind ihrer zwei, zu den Liedern: „O Herre Gott begnade mich,"**) und „Vergebens ist all' Müh' und

*) Theil I. 8 | II. 5 | III. 6 | IV. 9 — vierstimmig.
V. 11 fünfstimmig; eins zu sieben Stimmen.

**) Nro. 95 der Gesänge für die gemeinen Schulen. (Beispiel Nro. 7.)
Wenn in dem Folgenden die Ansicht aufgestellt wird, Senfl könne Sänger der Melodie dieses Psalmliedes seyn, so läßt sich dagegen einwenden, es sei viel glaublicher, daß der Dichter des Liedes, Matthäus

Kost'') *) über den 51sten und 127sten Psalm, deren noch jetzt gebräuchliche Melodieen ich zum ersten Mahle 1544 in den Liedern für die gemeinen Schulen in mehrstimmigem Tonsatze finde. Die Weise des ersten, auf den 51sten Psalm gedichteten, ist phrygischer Tonart, deren Umfang in der Tiefe um eine große Terz überschritten wird. Senfl hat in seinem Tonsatze der Oberstimme die Melodie zugetheilt, in welcher sie, während die tieferen aus deren einzelnen Zeilen die Grundweisen ihrer, mit frei erfundenen Wendungen verwobenen Gänge schöpfen, nach längeren und kürzeren Zwischenräumen erscheint; schmucklos, ohne alle fremde Einschaltung, stets mit Nachdruck. So sind auch ihre Ausweichungen mannichfaltig aufgefaßt. Sie berührt bei denselben außer ihrer großen Unterterz (kleinen Obersechste), ihrer Oberquarte, und dem Grundtone, auch zweimahl (am Schlusse der ersten und neunten Zeile) ihre Oberquinte: eine ungewöhnliche Wendung bei phrygischen Melodieen, die aber im Zusammenhange des Ganzen nicht als eine Ausweichung in die Dominante gelten kann, die das Phrygische nicht kennt, sondern als eine, nur unterbrochene und aufgehaltene in die Oberquarte, das Äolische, wie es theils der Anfangs-, theils der Schlußton des nächsten melodischen Absatzes (und Liedverses) deutlich zeigen. Senfl legt nun das erste Mahl jener Oberquinte des phrygischen Grundtones (h) ihre große Unterterz (g), das zweite Mahl den Grundton selbst unter und deutet auf diese Art das erste Mahl die mixolydische Tonart an, wozu ihm sonst diese Melodie keine Gelegenheit gewährt, das andere Mahl giebt er der Wendung nach der Oberquinte (hier durch einen halben Ton abfallend, wie dort durch einen ganzen aufsteigend) die Bedeutung eines phrygischen Tonschlusses. In den beiden Absätzen, die dem vorletzten vorangehen, wendet sich die Melodie, das erste Mahl schrittweise aufsteigend, das zweite Mahl durch eine große Terz abfallend, nach C. Das erste Mahl erscheint diese Modulation in Senfls Tonsatze auf das Nachdrücklichste als eine ionische, das zweite Mahl ist ihr die bezeichnende kleine Obersecunde des Phrygischen als Grundklang untergelegt. So auch, wo die Singweise in ihren Schlußfällen den phrygischen Grundton berührt, ist ihre Ausweichung einmahl ionisch gefaßt, dann

---

Greiter, sie erfunden haben werde, da dieser auch unter den Tonsetzern der ersten Hälfte des Jahrhunderts vorkomme. Diese Einwendung, so erheblich sie erscheint, verschwindet dennoch bei näherer Prüfung. Zunächst darf nicht vergessen werden, daß die Gabe des Setzers in jener Zeit die des Sängers nicht nothwendig voraussetzt, da beide damals sogar in den meisten Fällen getrennte waren. Eine Vereinigung beider in Greiter würden wir nur dann annehmen dürfen, wenn wir die Melodie des von ihm gedichteten Liedes auch von ihm gesetzt fänden. Dies ist jedoch nicht der Fall, ja, in keiner Sammlung mehrstimmiger geistlicher Lieder aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts kommt ein Tonsatz von ihm vor. Die Melodieen der acht Psalmlieder die er dichtete (über den 12ten, 51sten, 114ten, 115ten, 116ten, zwei Abschnitte des 119ten Psalms und über den 125sten) haben daher wahrscheinlich einen Andern zum Urheber. Auch scheint, so viel ich gefunden, der Satz bekannter Volksweisen ihn vorzugsweise beschäftigt zu haben. Forster giebt in seinem 2ten Theile drei Sätze dieser Art, Nro. 17. 24. 56; die von Schöffer und Apiarius herausgegebenen 65 Lieder deren fünf, Nro. 11. 20. 50. 62 (mit 56 bei Forster gleich) und 64, deren Weisen ich nirgend für geistliche Lieder angewendet gefunden habe. Auch fand Greiter vorzüglich ein Vergnügen an sinnreichen Zusammensetzungen. So überreichte er dem ersten Herzoge von Preußen, Albrecht von Brandenburg, einen vierstimmigen Satz über das Distichon:

Passibus ambiguis fortuna volubilis errat
Et manet in nullo certa tenaxque loco,

in welchem drei Stimmen, fugweise einander nachahmend, den schwankenden Tritt, die Ruhelosigkeit, durch angemessene melodische Wendungen ausdrücken, während die vierte, der Tenor, eine kurze, auf verschiedenen Tonstufen, nach abwechselnden Zwischenräumen, sich wiederholende Phrase dagegen ausführt, unter Angabe des Canons: Omnia facit fortuna in omnibus. — Nehmen wir Alles dieses zusammen, so dürfen wir einen oberdeutschen Tonsetzer, der auch die Sängergabe besaß, wie Senfl, eher für den Urheber der Melodie unseres in Oberdeutschland (Straßburg) gedichteten Liedes halten, als dessen Dichter, dem jene Gabe mangelte, wenn er auch Tonsetzer war.

*) Nro. 106 der Gesänge für die gemeinen Schulen.

zwar auch auf gleiche Weise, doch, bei dem Forthallen des Schlußtons der Melodie, phrygisch, äolisch; dann wieder bestimmt äolisch, zuletzt in halbem Tonschlusse durch diese Tonart in das Phrygische gewendet.

Ein deutlich ausgesprochenes Streben zeigt diese ganze Behandlungsart, der Stimmenverflechtung zugleich harmonische Bedeutung zu geben, die Oberstimme nicht allein als das, durch ihre Stellung nur Hervortönende erscheinen zu lassen, sondern auch als das wesentlich Herrschende und Bestimmende, durch ihre Grundtonart das Gepräge des Ganzen wesentlich Bedingende. Die Behandlung des zweiten unserer Psalmlieder hat dessen Melodie zwar, wie um jene Zeit gewöhnlich geschah, ihre Stelle im Tenor angewiesen; sie hebt jedoch dieselbe durch ihren ernsten, strengen Fortschritt hervor gegen den bewegteren Gang der übrigen Stimmen, die auch meist mit frei erfundenen Wendungen sich ihr anschließen, und sie dadurch weniger verdunkeln. Die Melodie des Liedes: „O Herre Gott begnade mich," erscheint bereits in Wolf Köphls Liederbuche von 1525, die des anderen zum ersten Mahle in den 123 Liedern: jener hat aber Senfl besondere Aufmerksamkeit zugewendet, und seinen Sätzen über beide stehen in der letztgedachten Sammlung keine anderen zur Seite, wie doch sonst bei vielen geistlichen Singweisen dort geschieht. Sollten sie vielleicht auch Senfl als Sänger zum Urheber haben? Es läßt allerdings auf diese Umstände nur eine entfernte Vermuthung sich gründen, für die etwa nur noch der bedeutende Tonumfang beider Melodieen angeführt werden könnte, der eher auf einen Kunstmeister schließen läßt, der für Kunstgeübte auch einen größeren Reichthum von Mitteln in Anspruch nimmt, als auf einen schlichten, frommen Sänger aus dem Volke. Doch sei jene Vermuthung, wenn auch nur als solche, hier ausgesprochen, zumahl sie durch eine andere Thatsache noch einige Unterstützung erhält. Unter Senfls Tonsätzen in unserer Sammlung befinden sich auch deren zwei in der versetzten ionischen Tonart (F mit vorgezeichnetem b). Der eine ein Hochzeitslied, zu vier tiefen Stimmen, in welchem die vertraute Braut nur im Allgemeinen als „Mein freundlichs B" bezeichnet wird: der zweite ein Lied zum Preise des Ehestandes, vielleicht von dem Tonsetzer selbst:

Der ehlich' Stand ist billich g'nannt*)
ein Sacrament, solch's ich bekennt
anfangs mein'r Eh; darauf ich steh
und geb' Gott preis mit hohem vleis
von hertz und gir, drumb das er mir
nach bschloßnem rat beschaffen hat
mein' holdselige Jacoba.

Die zierlich gewendete Melodie dieses Liedes läßt sich in vier Abschnitte theilen, die sich den Zeilen der vorstehenden Strophe anschließen. Der erste derselben wird durch die beiden ersten Zeilen, der zweite durch die dritte und vierte gebildet. Die Melodie beginnt mit der Oberoctave ihres Grundtones, und wenn sie von dort aus, um eine Quarte tiefer, — also in der Oberquinte des Grundtones — die erste Zeile beschließt und auf diesem Wege in die Dominante ausweicht; so wiederholt sie zu der zweiten, — dem Anfange der ersten verglichen, um eine Quinte, gegen deren Schluß gehalten, um einen Ton tiefer, — dieselben Wendungen, und gewinnt so den Grundton wieder. Von dort aus beginnt zu der dritten Zeile, der ersten des zweiten Abschnittes, eine neue, an die beiden

*) Beispiel Nro. 9.

reimenden Vershälften sich anschließende Wendung, die mit dem Schlusse der Zeile die Dominante wieder erreicht: an diese knüpft die vierte Zeile, und wiederholt die Melodie der beiden Hälften des vorangehenden dritten Verses, an dessen Schlusse der Gesang also um eine Quinte gesteigert erscheint. Von da ab, in dem dritten Abschnitte, der die beiden nächsten Zeilen, die fünfte und sechste umfaßt, und wo der Gesang, sie theilend, wiederum an ihre Mittelreime sich knüpft, geht er durch vier absteigende, melodisch auseinandergebreitete Dreiklänge in den Grundton zurück. Er ergreift den Schlußton der vorangehenden vierten Zeile (g), durch zwei harte Dreiklänge fortschreitend, deren zweiter um einen Ton tiefer beginnt als der erste, und betont so die fünfte Zeile; durch einen weichen und einen harten bewegt er sich in der sechsten fort, bei dem letzten dieser Dreiklänge um einen Ton abfallend gegen den Anfangston des ersten, der seinerseits gegen den des ihm vorangegangenen um eine kleine Terz abfällt. Der letzte Abschnitt stellt zur siebenten Zeile eine angemessene Schlußformel dar. Auch die begleitenden Stimmen sind sinnreich dagegen geordnet. Bei dem ersten Abschnitte (Z. 1. 2.) schöpft zumeist die Unterstimme ihre nachahmenden, begleitenden Wendungen aus der im Tenor liegenden Hauptmelodie, die beiden Oberstimmen ahmen selbständige Motive dagegen nach. Von dem zweiten Abschnitt an übernimmt, voranschreitend in gedrängteren Klängen, die Oberstimme das bisherige Geschäft der Grundstimme, der Alt und diese letzte dagegen das frühere der beiden Oberstimmen: von dem dritten Abschnitt an sind Oberstimme, Tenor und Grundstimme durch Nachahmungen verflochten, während der Alt zwischen ihnen frei sich hindurchbewegt. Ein anmuthig melodisches Wechselspiel der Stimmen, zwar ohne eigentliche harmonische Bedeutsamkeit, allein durch seine Lebendigkeit doch ergötzlich. Eines ganz ähnlichen Baues ist die Melodie eines geistlichen Liedes aus der phrygischen Tonart, die wir in den Liedern für die gemeinen Schulen in Senfls vierstimmigem Tonsatze finden: „O allmächtiger Gott, dich lobt der Christen Rott." (Beispiel 8.) Das Lied zwar erscheint bereits um zehn Jahre früher in der zuvor angeführten Formschneiderschen Sammlung von 1534 (Nro. 10), jedoch mit einer anderen Melodie aus der mixolydischen Tonart, und in Arnolds von Bruck Tonsatze, der später auch wieder (1544) neben dem Senflschen eingeführt ist. Die von Senfl behandelte Weise kommt aber in der Folge nicht wieder vor; Prätorius (M. Sion. VIII. 116) bringt nur die eine von A. v. Bruck gesetzte mixolydische, mit einigen Abweichungen. Nun ist aber die Ähnlichkeit des Baues jener phrygischen bei Senfl mit der seines Lobliedes auf die Ehe auch dem oberflächlichen Blicke auffallend: sie läßt sich wie jene, in Abschnitte theilen, hier in fünf, und diese zeigen gegenüberstehende, einander nachahmende Hälften, wenn auch, nach Maaßgabe der Tonart, und der durch sie geregelten Wendungen, die Verhältnisse abweichend sind, in denen jene Nachahmungen erfolgen. Beide Melodieen halten wir daher mit Recht für Erfindungen desselben Sängers, und kaum war es ein anderer als Senfl selber, der für sein Ehelied gewiß nicht eines Fremden Erfindung entlehnte, und wie es scheint die Wendungen der begleitenden Stimmen zugleich mit der Singweise ersann. Hat es nun hienach hohe Wahrscheinlichkeit, daß er auch Weisen geistlicher Lieder gesungen: warum dürften nicht jene beiden zuvor betrachteten von ihm herrühren, da sie, soweit unsere Forschung reicht, von ihm zuerst gesetzt sind, das Lied der einen mit seinem Tonsatze zum ersten Mahle erscheint, und seine Sätze schon dadurch als Behandlungen neuer Weisen sich kund geben, daß keine anderen ihnen zur Seite stehen? Diese Untersuchung und die daraus hergeleitete Behauptung, auf Vergleichungen und Schlüssen mehr als auf Zeugnissen ruhend, haben wir daher auch lieber an diese Stelle verwiesen, zumahl sie uns nöthigte, sowohl Melodiebildung als Tonsatz bei unserem Meister näher zu betrachten, als daß wir sie bei dem Berichte

über die Sänger der Choralweisen in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angestellt hätten. Hier tritt durch sie Senfls Verdienst näher in das Licht; und wäre er auch nicht der Sänger jener Melodieen gewesen, so wird das Gesammtbild seiner tonkünstlerischen Eigenthümlichkeit durch die Betrachtung der auf sie gegründeten Tonsätze nur einen um so festeren Umriß gewinnen können.

Wir versuchen, dieses Bild zu vollenden, indem wir uns noch zwei Tonsätze vorüberführen, für welche Senfl die Melodie eines alten deutschen und eines alten lateinischen Gesanges als Grundlage gewählt hat. Zu den beiden Tonsätzen ähnlicher Grundlagen, deren wir früher schon vorübergehend gedachten, kehren wir nicht zurück: wir begnügen uns, daran zu erinnern, daß Senfl in seiner sechsstimmigen Behandlung der Weise des alten Auferstehungsliedes: „Christ ist erstanden," dieselbe mit den Melodieen zweier anderen Osterlieder verknüpfte: daß er die Weise des Festgesanges von ähnlicher Bestimmung: „Also heilig ist der Tag," in einem sechsstimmigen Tonsatze mit einem dreistimmigen Canon einführte.

Die Melodie des alten Judasliedes behandelt Senfl (um 1544) fünfstimmig, mit Unterlegung folgender Verse:

Gelobet seyst du Christe *)
der du am Creutze hingst,
und für unsre Sünde
viel Schmach und Streich' empfingst;
jetzt herrschest mit deim Vater
in dem Himmelreich,
mach' uns alle selig
auf diesem Erdreich. Kyrieeleison.

Er beginnt seinen Gesang in der höchsten, und der dritten Stimme, indem beide die Hauptwendungen der ersten zwei Zeilen der alten Weise, die eine mixolydisch, die andere dorisch, nachahmend, und einander nachtretend, erklingen lassen: Baß und Tenor schließen später in ähnlichen Verhältnissen sich ihnen an, dann erscheint in der zweiten Stimme der alte Choral als fester Gesang (nach 15 Zeiten — temporibus — zu 30 1 Noten) ohne Einschaltung, und tönt in ihr fortan durch das Ganze hin. Kurz vor ihrem Eintritte greift der Tenor den Choral in dorischen Verhältnissen auf, und bleibt so der Hauptstimme gesellt, während der Baß, wenn auch, gleich den übrigen Stimmen, seine Wendungen aus dem Choral schöpfend, doch mehr nun das Gepräge der Grundstimme annimmt. Eben so wird die Melodie der dritten und vierten Zeile, und dann auch der fünften und sechsten des Chorals durchgeführt: die beiden letzten treten sogleich in vollem Chorgesange ein zu den Worten

Mach uns alle selig,

denen die Behandlung auf diese Art einen besonderen Nachdruck verleiht. Durch das unregelmäßig in der dorischen Tonart schließende Kyrieeleison erhält auch das Ganze, da es die Harmonie nach dem Ende des Liedes ohne Ruhepunkt fortwebt, einen dorischen Schluß. Die begleitenden Stimmen enthalten mehre anmuthig bewegte melodische Wendungen, in engen, sich wohl anschließenden, angenehm klingenden Nachahmungen, gegen den ernsten Gang der Hauptstimme einen bedeutsamen Gegensatz bildend.

*) Beispiel Nro. 4.

Einen achtstimmigen Tonsatz Senfls über die Melodie der alten Antiphonie am Vorabende des Pfingstfestes

Veni sancte spiritus, reple tuorum etc.*)

enthält der, von Johann von Berg und Ulrich Neuber 1564 nach Senfls Tode zu Nürnberg herausgegebene Thesaurus musicus. Diese Singweise ist auch in der evangelischen Kirche beibehalten, mit folgender Übersetzung ihres (prosaischen) Textes:

Komm heiliger Geist, erfülle die Herzen deiner Gläubigen und entzünde in ihnen das Feuer deiner göttlichen Liebe: der du durch Mannichfaltigkeit der Zungen die Völker der ganzen Welt versammlet hast in Einigkeit des Glaubens: Halleluja, Halleluja!

In dem achtstimmigen Gesange Senfls über diese Melodie führen drei Stimmen dieselbe in strengem Canon unverändert durch; die dritte, fünfte und sechste des Ganzen, wenn wir, von der höchsten Stimme an, die übrigen nach der sich allmählich abstufenden Tiefe zu zählen beginnen. Die höchste jener drei Stimmen hebt in dieser canonischen Ausführung an, die folgende schließt sich in deren Unterquinte ihr an, die tiefste in der Unteroctave. Die fünf übrigen Stimmen ergreifen einzelne Theile des alten heiligen Gesanges, führen sie gegen den ruhig andächtigen, stetigen Gang der drei Hauptstimmen aus, und bilden so einen reichen, lebendigen Rahmen um das fromme Bild.

Rufen wir uns nun alle jene einzelnen Tonsätze zurück, die wir so eben betrachteten, wie mannichfaltig erscheint nicht Senfl in ihrer Anordnung! Er führt eine unter uns noch fortlebende Weise eines Psalmliedes in der Oberstimme, herrschend, ein; seine Harmonie strebt dahin, die Grundtonart dieser Melodie, die ernste phrygische, bedeutsam, großartig zu entfalten. Eine andere Weise umgiebt er mit höheren und tieferen Stimmen, und hebt sie vor ihnen heraus durch ihren feierlich steten, langsamen Schritt, gegen deren rascheren, lebendigeren Fortgang; wie hier die Bewegung, so war dort der Klang dasjenige, durch den das Ganze seine Haltung erhielt und Bedeutsamkeit. Melodieen mehr weltlichen Gepräges schmückt er mit leichtem, anscheinend in Willkühr hingaukelndem, doch in der That durch sinnige Regel geordnetem Wechselspiele begleitender Stimmen. Die einzelnen Zeilenpaare der Melodie eines Passionsliedes leitet er ein durch je zwei Stimmenpaare, zu denen er die höheren, die tieferen Stimmen gesellt, zwischen sie führt er dann die Grundmelodie ein; erst bei dem Gebete, womit das Lied endet, läßt er, bedeutsam, in voller Harmonie das Ganze hinklingen bis zum Schlusse. Der Weise eines uralten Auferstehungsliedes verbindet er, ihren strengen Ernst zu mildern, die Melodieen zweier anderen, rascher bewegten; die Weise eines anderen Liedes für dasselbe Fest führt er ein mit einem dreistimmigen Canon: eine Dreiheit baut er dort auf aus Verschiedenem, das er verknüpft, hier wächst sie ihm hervor aus einer gleichen Grundlage. Mit reicher Kunst endlich, in gesteigerter Stimmfülle, thut er ein Gleiches bei einem alten Pfingstgesange: er nennt den Canon, den er hier bildet, selber „Dreiheit in Einheit" (trinitas in unitate); um einen an sich künstlich und geheimnißvoll geordneten Gesang bewegt sich mit Jauchzen, mit Herzen und lieblichem Umfahen eine Fülle anderer Stimmen, einen himmlischen Tanzreihen führend, während jener Gesang in ernstem Fortschritte ein tiefes, heiliges Geheimniß kündet, die bis an das Ende der Zeiten fortwährende Gnade des von dem Vater und dem Sohne ausgehenden, mit ihnen einigen, heiligen Geistes.

*) Beispiel Nro. 10.

Wenn wir uns nun gedrungen fühlen mußten, hier zuletzt Luthers eigene Worte, mit denen er die von ihm so hochgeliebte Tonkunst preis't, theilweise zu wiederholen, so können wir unsere Rechtfertigung darin finden, daß damit nun auch des herrlichen Mannes besonderes Wohlgefallen an den Werken seines Lieblings sich erklärt: mochte er doch wohl jene Worte bei dessen Tönen gefunden haben! Die Bedeutsamkeit, die Sinnigkeit des Baues seiner Gesänge war es, was ihn entzückte und erbaute, zum Preise Gottes anregte, so manchen anderen gewichtigen Ausspruch ihm entlockte. In seinen Tischreden wird uns erzählt: Am 17ten December 1539, da er die Sänger zu Gaste hatte, und etliche feine, liebliche Mutetten Senfls gesungen wurden, verwunderte er sich, lobte sie sehr, und sprach: „Eine solche Mutetten vermöcht' ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureißen sollt, wie er denn wiederum nicht einen Psalm predigen könnte, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherley, gleichwie auch in einem Leibe mancherley Glieder sind. Aber niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, und läßt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; alle wollen sie der ganze Leib seyn, nicht Gliedmaaßen!" — Eines Sinnes, der über das von Gott Verliehene mit ungeduldigen Wünschen hinausgehen, oder in anmaaßender Selbsttäuschung einen ihm nicht gebührenden Ruhm ansprechen möchte, war Luther nicht. Ihm war die Kunst des Tonsatzes an seinem Freunde eine göttliche Gabe, deren er selber sich beschied, während er einer anderen in dem Herrn sich rühmte. Denn in der That war es ihm verliehen, einen Psalm, ein heiliges Lied — wie den Lobgesang der Jungfrau — zu predigen, während Senfl eine Tonweise zu predigen verstand, indem er ihr eine Grundlage unterbaute von anderen Stimmen, in der sie ihre Auslegung erhielt, durch die ihre Bedeutung gekündet wurde; sie mit höheren und tieferen umgab, und bei dieser anscheinend verhüllenden Umgebung durch den Gegensatz des rascheren, des ruhigeren Fortschrittes, sie dennoch hervorhob; sie als fruchtbaren Keim einer aus ihr sich entfaltenden, sie mit vollen Klängen begleitenden Mehrheit offenbarte; sie in einträchtigem Zusammenklange mit anderen, eigenthümlich, in sich selbständig, gebildeten Weisen ertönen ließ. Welch eine Herrlichkeit wurde ihm da kund „in jenem wunderbarlichen Geschöpfe Gottes, der Musica," so daß er rühmen durfte, „wenn David auferstünde von den Todten, so würde er sich sehr verwundern, wie doch die Leute so hoch wären kommen mit der Musica; sie sei nie höher kommen, denn jetzt." Und doch stand er nur an der Schwelle ihrer Entfaltung, nicht anders, als der von ihm hochgeehrte Meister! Doch war in allem dem, was dieser in seinen Tonsätzen geprediget hatte, nur ein kleiner Theil von den Geheimnissen der Kunst offenbar geworden! Freilich hat Senfl in den beiden Richtungen, in denen er schuf, die Eigenthümlichkeit seines Geistes bedeutsam ausgeprägt, er hat in seinen Werken Kräfte entwickelt, Geheimnisse der Tonwelt offenbart, die bei Nachfolgern und Schülern in harmonischem Zusammenwirken, in stets mehr aufgeschlossenem Verständnisse, eine schönere Entfaltung der Melodie anbahnten. Ja, wenn die Folgerungen, auf welche wir die Vermuthung gründeten, daß einige der von ihm behandelten Weisen auch wohl von ihm erfunden seien, nur einigen Grund haben, so möchten wir ihn als den Ersten nennen dürfen, der den Sänger und den Setzer in sich vereinigt habe. Doch aller dieser großen Vorzüge ungeachtet, die ihn auf die Höhe seiner Zeit stellen in seiner Kunst, war er doch nur ein Vorläufer, eine Weissagung dessen, was erst später sich erfüllen sollte in ächter harmonischer Entfaltung, die auch dem sinnreichsten Baue eines Tonsatzes erst seine volle Bedeutung gewährt. Der großartigen Anlage, des tiefen Gefühles der jedesmaligen Aufgabe wegen, können wir seine Werke als Muster nennen, aber nur für seine Zeit, weil jene Entfaltung eben

nur erst in ihnen zu dämmern und hervorzubrechen beginnt; die Vollendung der Kunst war, bei aller Herrschaft über die Mittel, so wenig in ihnen, als in jenen alten Bildern, an denen die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, der fromme Ernst, die Reinheit der Motive uns entzückt, während die Dürftigkeit der Formen, die Unfreiheit der Bewegungen — wenn wir über jenen Vorzügen sie auch vergessen, und das Ganze in dem Sinne aufnehmen können, der es schuf, — uns doch erinnern, daß Geist und Form hier einander noch nicht völlig durchdrungen haben.

Weniger lange als bei diesem bedeutenden Manne, werden wir bei seinen andern Kunstgenossen verweilen dürfen. Wir nennen zuerst **Arnold von Bruck**, der neben Senfl als geistlicher Tonsetzer um 1534 in der Sammlung der 121 Lieder erschien (Nürnberg bei Formschneider). Sie enthält, wie bereits erwähnt worden, neun Tonsätze geistlicher Lieder von seiner Arbeit neben elf weltlichen; in den Liedern für die gemeinen Schulen (1544) finden sich deren achtzehn, von denen jedoch fünf bereits unter jenen gedruckt waren. In den von Forster herausgegebenen frischen deutschen Liedlein endlich begegnen wir noch fünfen seiner Gesänge: je einem in deren erstem und zweitem Theile (I. 100. II. 47) und dreien in ihrem fünften (Nro. 16. 22. 46.). Auf das Wissen um das Daseyn dieser Tonsätze beschränkt sich aber auch fast unsere ganze Kenntniß von diesem Meister und seinen Werken. Die einzige, dürftige Andeutung über seine Verhältnisse, die wir besitzen, giebt uns die an ihn gerichtete Zuschrift jener zuerst genannten 121 Lieder von Hans Ottl, Buchführer, gegeben von Nürnberg am 29ten Tage des August 1534. Er wird hier genannt: „der erwirdige Herr Arnoldus von Bruck, Dechant des Stifts zu Lambach, Römischer Königl. Majestät oberster Capellenmeister" und ihm nachgerühmt, daß er den Meistern seiner Zeit den Vorsprung also weit abgewonnen, daß er von männiglich werde unerreicht bleiben, „zuvoraus in der freuntlichen lieblickeit, die in kunstlicher gewißheit zu erhalten für ein sonderliche und hochberumbte geschicklickeit geschetzt wird ꝛc." Sollte er wohl jener „Pfarrherr von Bruck" seyn, durch den Senfl an Luther, zufolge dessen Aufforderung vom Jahre 1530, (nach Matthesius Berichte in seiner neunten Predigt über Luthers Leben) „viel schöne Muteten" sandte? Da wir ihn in jenen 121 Liedern so nahe neben Senfl gestellt finden, wäre es nicht unwahrscheinlich, und er könnte später jenes Ehrenamt erhalten haben, in welchem wir ihn um 1534 finden; doch ist diese Annahme keineswegs eine sicher verbürgte. In seinen weltlichen Gesängen finden wir manche artige, lebendige Züge; wir können sie witzige nennen. So in jenem Liede von dem Landsknechte, der ohne Säckel noch Geld über das Feld geht, und dem vor der Wirthin Haus, als bösem Kraute, in buntem Gemenge allerhand Kräutlein wunderlicher Namen vorgehalten werden, und

deckenbreite Blätter
die seyn innen hol.

Hier wird dem Worte Geld eine eigne feierlich-possenhafte Bedeutung gegeben, durch einen unerwarteten Trugschluß nach b statt nach d; die Hohlheit erscheint durch den $\frac{3}{2}$ Takt fast wie durch Gebehrdenspiel verspottet, und der klägliche Ausdruck der Nachahmungen, mit welchen am Schlusse jene Worte: „die seyn innen hol" wiederholt werden, schärfen noch diesen Spott.

Daß er in einem fünfstimmigen Satze des 5ten Theiles jener Liedlein zwei weltliche Weisen gegeneinander setzt:

Kein Adler auf der Welt so schön
lebt, schwebt, ob seim Gefieder ꝛc.

Als du, zart edle, schöne frucht
lebst, schwebst, ob allen Weiben rc.

und

Es taget vor dem Walde
stand auf Ketterlein,

geschieht nur eben im Sinne seiner Zeit, und kann nicht als ein eigenthümlicher Zug bei ihm genannt werden. Er wiederholt darin nur eine Zusammenstellung auf possenhafte Weise, die andere Tonsetzer bei geistlichen Gesängen in völlig ernstem und frommem Sinne anwendeten. Forsters Sammlung zeigt mehre ähnliche Sätze anderer Meister, als Jobst von Brand, Stephan Mahu; selbst Spätere noch wiederholen ähnliche Scherze, wie wir denn solcher bei Johann Eccard werden zu gedenken haben. Arnolds von Bruck geistliche Gesänge sind, ihrem tonkünstlerischen Werthe nach, etwa denen Johann Walters gleichzustellen. Eine gute, sangbare Stimmenführung zeichnet sie aus, aber in seinen Nachahmungen und Verflechtungen vermissen wir eine sinnreiche Anordnung und geistreiche Züge. Von seinen achtzehn Tonsätzen in den 123 Liedern (1544) hat nur der sechste Theil derselben, ihrer drei, die Melodie in der Oberstimme. Unter ihnen zeichnet am meisten die Behandlung der phrygischen Singweise des Psalmliedes: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir," sich aus. Die Oberstimme führt, wie bemerkt, die Melodie, in freier canonischer Nachahmung geht der Tenor ihr voran; auch für das Ohr ist der Bau des Ganzen leicht erkennbar, ja, der Tenor, sowohl als beginnende Stimme, als wegen seiner Beziehung zu der höchsten, melodieführenden, hebt jenen, wie diese genügend hervor*). Liegt dagegen die Melodie allein im Tenore, wie in dem vierstimmigen Satze: Christ der ist erstanden — eigentlich der Singweise des Liedes: Erstanden ist der heilig' Christ — so hebt sie kein Gegensatz hervor aus ihrer durch die übrigen Stimmen umbauten Lage. Versucht endlich der Meister eine völlig einfache Behandlung, wie bei der Melodie des Liedes: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn: so erscheint sie trocken, ohne harmonischen Gehalt. Wir thun ihm wohl nicht Unrecht, wenn wir vermuthen, er sei zwar ein in der Tonkunst gar gut erfahrener Mann gewesen, aber nicht eigentlich ein berufener Tonkünstler; seinen Ruf habe er vielleicht nur einzelnen ausgezeichneten Tonsätzen zu verdanken, die er neben seinem eigentlichen geistlichen Berufe ausgehen lassen; ja das oberste Capellmeisteramt, in welchem wir ihn später finden, sei wohl mehr ein Ehrenamt gewesen. Um so mehr Wahrscheinlichkeit gewinnt es dann, daß er mit jenem „Pfarrherrn zu Bruck" als einer und derselbe anzunehmen sei, zumahl da die geringe Anzahl seiner Werke auch darauf deutet, daß er neben einem anderen Lebensberufe, die Tonkunst nur als Erholung geübt habe.

Um das Jahr 1536 erschienen, ebenfalls zu Nürnberg bei Hieronymus Formschneider „Schöne außerlesene Lieder des hochberümten Heinrich Finkens sampt andern neuen Liedern, von den fürnehmsten dieser Kunst gesetzt, lustig zu singen, und auf die Instrument dienstlich, vor nie im Druck außgangen rc."; eine gemischte Sammlung geistlicher und weltlicher Lieder, in welcher sich sechs geistliche von **Heinrich Fink** befinden. Auch die Lebensverhältnisse dieses Meisters sind nicht gehörig in das Licht gestellt; eine Vorrede, oder Zueignung, die uns darüber vielleicht belehrt hätten, mangeln unserer Sammlung. Gottfried Walters Wörterbuch der Tonkunst nennt einen Königl. Polnischen Capell-

*) Vergl. das 1te Beispiel mehrstimmigen Satzes zu den von mir herausgegebenen, geistlichen Liedern Luthers.

meister Herrmann Fink, als um 1501 blühend: nach Gerber (Alt. Lex. I. Col. 412) möchte dieser mit Heinrich Fink dieselbe Person seyn, der dort als um 1480 thätig angegeben wird. Sollte dieser oder vielleicht ein ihm gleichnamiger Sohn, der Urheber jener, 1536 erschienenen Tonsätze seyn? Diese deuten mindestens nicht auf ein so viel höheres Alter, als die besprochenen der zuvor genannten drei Tonsetzer. Wären sie dennoch um so vieles älter, so dürfte Fink wohl als Vorläufer Senfls genannt werden, denn seine Tonsätze zeigen andeutend manches, in den Gesängen jenes Meisters voller, und reicher Ausgebildete. So die Behandlung des alten Ostergesanges: „Freu dich du werthe Christenheit *)" mit der wahrscheinlich dem Volksgesange entlehnten Melodie des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her." In den ersten vier Zeilen der siebenzeiligen Strophe dieser Weise beginnen Anfangs immer die höchste, und die ihr zunächst stehende Stimme (Sopran und Alt) eine zweistimmige Ausführung der Melodie, einander nachahmend; die Oberstimme im Umfange des ursprünglich Mixolydischen, die zweite des versetzten: der Tenor und die Grundstimme antworten ihnen auf ähnliche Weise: zweistimmige, nachahmende Sätze hoher und tiefer Stimmen wechseln so bei den ersten beiden Zeilenpaaren. Auf ähnliche Weise wird auch eine jede der drei letzten Zeilen eingeleitet, doch erfolgt nun die Nachahmung der melodischen Wendungen jeder Zeile nicht mehr in den Verhältnissen des ursprünglichen und versetzten Umfanges der Grundtonart. Dieser Einleitung folgt eine vierstimmige Ausführung, in welcher der Tenor den Hauptgesang führt. Einer ähnlichen, nur sinnigeren und zugleich prachtvolleren Durchführung begegneten wir in Senfls fünfstimmigem Tonsatze des Ostergesanges: „Gelobet seyst du Christe" auf die Melodie des alten Judasliedes. An bekannten Singweisen hat in unserer Sammlung Fink sonst noch die der Lieder: Christ ist erstanden, und In Gottes Namen fahren wir, ausgeführt; von dieser letzten haben wir bereits zuvor ausführlicher geredet.

Die meisten Gesänge von Tonsetzern geistlicher Lieder aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts finden wir in den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen (1544). Billig räumen wir dem Herausgeber dieser schätzbaren Sammlung, **Georg Rhaw**, Buchdrucker und Buchführer zu Wittenberg, die erste Stelle ein in unserem Bericht über die Meister, deren Werke sein Sammlerfleiß uns erhalten hat. Er war zu Eißfeld (Eßfelt) in Franken um 1488 geboren, und hat diese seine Geburtsstadt dadurch geehrt, daß er Bürgermeistern und Rath derselben jenen geistlichen Liederkranz zueignete. Thätig finden wir ihn zuerst in Leipzig, als Cantor und Musikdirektor; bei Gelegenheit der Disputation zwischen Luther und Eck führte er zu Anfange des feierlichen Vorganges eine zwölfstimmige Messe auf, an dessen Schlusse das Te Deum. Später, scheint es, wurde er für Luthers Lehre gewonnen: wir finden ihn wieder zu Wittenberg als Besitzer einer angesehenen Druckerei, aus deren Pressen bedeutende theoretische und praktische Werke hervorgehen; wir sehen ihn dort thätig als gelehrten Schriftsteller über die Tonkunst, als Tonsetzer, als Sammler von Werken der am meisten geschätzten Tonsetzer seiner Zeit. Als solcher bewährt er sich in jenen 123 Liedern. Ein jeder von den darin aufgenommenen Tonsätzen ist mit dem Namen des Meisters bezeichnet, von dem er herrührt; einigen fehlt diese Bezeichnung, und wir glauben nicht zu irren, wenn wir voraussetzen, daß diese von der Arbeit des Herausgebers sind. Nur vier Jahre nach dem Erscheinen dieses Werkes wurde er durch den Tod abgerufen. Er starb am 7ten August 1548, im sechzigsten Jahre, nachdem sein zwei und zwanzigjähriger, einziger Sohn ein Jahr zuvor ihm vorangegangen war.

---

*) Beispiel Nro. 12.

Jener unbezeichneten Tonsätze, die wir Rhau zuschreiben, sind sieben: fünf Weihnachtsgesänge:

1. Nun komm der Heiden Heiland (fünfstimmig, Nro. I.);
2. Gelobet seyst du Jesus Christ (vierstimmig, Nro. VI.);
3. Christum wir sollen loben schon (vierstimmig, Nro. IV.);
4. Ein Kindelein so löbelich (vierstimmig, Nro. VII.);
5. In dulci jubilo (vierstimmig, Nro. IX.);

von diesen haben der zweite, dritte und vierte die Melodie in der Oberstimme, der erste und fünfte im Tenor; und dieses letzte ist auch der Fall bei dem 6ten Liede: Verleih uns Frieden gnädiglich (da pacem). Dagegen hat das siebente, Luthers kräftiges Psalmlied: Ein' feste Burg ist unser Gott'' die Melodie im Basse. Die Mehrheit dieser Sätze hat etwas Ausgezeichnetes: wir erkennen, daß ihr Urheber ein gewandter Tonsetzer gewesen, daß eine lebendige Ahnung in ihm sich geregt habe von der Bedeutung harmonischer Entfaltung. An dem vierstimmigen Satze der Melodie des Weihnachtshymnus: Christum wir sollen loben schon (A solis ortus cardine) betrachteten wir bereits zuvor die eigenthümliche Art, wie in ihm die phrygische Tonart gefaßt worden, zumahl in ihrer Beziehung zu der ionischen. Nicht minder bedeutend tritt die mixolydische hervor in Rhaus vierstimmiger Behandlung der Melodie des Liedes: Gelobet seyst du Jesus Christ. Die frische, bewegte Führung der begleitenden Stimmen, welche die in der höchsten erscheinende Melodie schmücken, hat den Meister nicht ausschließend beschäftigt; seine Aufmerksamkeit ist auch auf die Schlußfälle der einzelnen Zeilen gerichtet geblieben. Der erste ist, tongemäß, als Ausweichung in die Oberquarte des Grundtons gefaßt, also in das Jonische; der zweite erscheint, wenn wir die Melodie für sich betrachten, am ungezwungensten als eine Rückkehr in den Grundton. Rhau hat demselben aber dessen Unterquinte untergelegt, und wir begegnen demnach einer zweiten Ausweichung in das Jonische. Der Schlußfall der dritten Zeile wendet sich nach der Unterquarte des Grundklanges, wäre also dorisch: er ruht aber hier auf der Unterquinte, und statt der Ausweichung in das Dorische gestaltet sich eine Rückkehr in das Mixolydische: nach einem langen Forthallen des Schlußtons dieser Zeile zu einem bewegten Wechselspiele der drei tieferen Stimmen, schließt die Harmonie endlich in diesem Sinne ab, und hier ist der einzige Fall in diesem Gesange, wo der Unterhalbton durch die Erhöhung der mixolydischen kleinen Septime f gebildet werden muß, wenn auch keine Vorzeichnung dieselbe andeutet. Nun, zu den Worten: Deß freuet sich der Engel Schaar, erscheint der ungerade Takt ($\frac{3}{1}$), ein Wechsel, den wir sonst bei dieser Melodie nicht angewendet finden; und diese Taktart wird bis zum Schlusse des Ganzen beibehalten. Hier, im Gegensatze zu dem Schlußfalle der vorletzten Zeile, endet der Gesang durch einen ganzen Ton (f — g), nicht einen halben; die Harmonie wendet sich von d nach c, und zu dem forthallenden g, dem mixolydischen Grundklange, wird dann der gewöhnliche halbe Schluß dieser Tonart eingeleitet durch die harten Dreiklänge auf ihrer Oberquarte und ihrem Grundtone. In seiner Hauptbeziehung zu dem Jonischen ist das Mixolydische hier recht glücklich dargestellt: eine Ausweichung in das Dorische fehlt zwar bei der beschriebenen Art der Behandlung, doch deutet der oft vorkommende weiche Dreiklang auf der Oberquinte des Grundtons mindestens die nahe Beziehung an zwischen beiden Tonarten. Die Melodie des alten Liedes: Ein Kindelein so löbelich, ist eben so, wie die des vorangehenden in die Oberstimme von des Meisters vierstimmigem Tonsatze gelegt. Die Stimmenführung ist bewegt, lebhaft: zwar wird die Oberstimme zuweilen durch die zweite überschritten, doch ohne Verdunkelung. Später finden wir nicht selten

einen geistreichen Zug, eine tief empfundene Beziehung, in solcher Überschreitung; in dieser frühen Zeit, wo erst allmählich die Aufgabe zum Bewußtseyn gelangte, eine Melodie durch die ihr verbundenen Stimmen harmonisch zu entfalten, sie als Trägerin eines eigenthümlichen, in der Harmonie sich erschließenden Lebens zu offenbaren, eines Lebens, das den begleitenden Stimmen erst wahrhafte melodische Selbständigkeit verleihe und Bedeutung; — in dieser Zeit ist ein Überschreiten der Hauptstimme in der Regel nur ein Nothbehelf des Setzers, und sofern ihm dadurch das Bewußtseyn seiner wahren Aufgabe entzogen wird, auch ein Fehler. Hat er einen solchen glücklich vermieden, auch wo er eines dergleichen Nothbehelfes bedurfte, so dürfen wir ihn zwar deshalb, aber nicht wegen eines glücklich Geleisteten, geistvoll Geschaffenen, rühmen, und anders als in diesem Sinne scheint uns auch des Meisters Satz in unserem Falle nicht lobenswerth. Dem Gepräge des Jonischen, der Grundtonart des Ganzen, ist im Übrigen die Harmonie völlig gemäß.

Die seltene Erscheinung, die Melodie eines Chorals in die Baßstimme eines mehrstimmigen Tonsatzes gelegt zu finden, erregt verdientermaaßen unsere Aufmerksamkeit bei der Behandlung der Weise des Psalmliedes: Ein' feste Burg ist unser Gott*)." Bis auf wenige Stellen, wo augenblicklich der Tenor unter den Baß hinabschreitet, bildet die Melodie in der That die Grundlage des Ganzen, und es ist gewiß, daß des Meisters Auffassung und Anordnung seines Satzes auf dem Sinne beruht, daß die kühne, männliche, heldenmäßige Gesinnung, die in dem Liede und seiner Weise sich ausspreche, auch der feste, unerschütterliche Grund sei, auf dem die gute Sache der Evangelischen beruhe. Die Stimmenführung ist lebhaft und gewandt. Die oft vorkommenden, schrittweise absteigenden Schlußfälle der Melodie, zumahl wo sie mit dem Grundtone enden, erheischten bei deren Stellung in der Grundstimme, bei der Nothwendigkeit, die Harmonie über sie aufzubauen, zum öfteren die Anwendung der kleinen Septime als Vorhalt der Sechste über der Secunde des Grundtons, welche sodann, als Leitton, in einer der begleitenden Stimmen wieder zu ihm hinaufstrebte. Der Meister hat es richtig gefühlt, daß am Schlusse des Ganzen, wo die Melodie auf ähnliche Weise fortschreitet, eine solche Harmonie dasselbe nicht angemessen beschließe, daß ein kräftiger, voller Tonschluß erheischt werde, um es würdig zu krönen. So hat er denn seinem Tonsatze noch einen Anhang beigegeben mit einem Schlusse solcher Art, wo nun der Baß, nicht länger melodieführend, lediglich Grundstimme ist.

Alle diese Beispiele zeigen uns Rhau, den wir gern für den Urheber jener, mit keinem Namen bezeichneten Gesänge annehmen, als einen Meister, der für die Entwicklung und Fortbildung der Kunst von Bedeutung ist, und den wir wohl neben Senfl stellen mögen, wenn er diesen auch in sinnvoller Stimmenverflechtung nicht erreicht. Eines unbekannten Meisters dürfen wir die besprochenen Sätze nicht halten, denn in jener Zeit pflegten die Herausgeber einer gemischten Sammlung in der Regel es zu bemerken, wenn sie den Urheber irgend eines von ihnen mitgetheilten Gesanges nicht kannten.

Martin Agricola, den wir nächst Rhau nennen, erscheint nur dreimahl in dessen Sammlung, jedoch mit achtbaren Tonsätzen. Er war zu Sorau, wahrscheinlich 1486, geboren, von dürftigen Ältern: große Beharrlichkeit und angestrengter Fleiß erwarben ihm eine tüchtige wissenschaftliche und tonkünstlerische Bildung, aber keine auskömmliche Lage. Seit 1510 mußte er durch Unterrichtgeben sich kümmerlich forthelfen. Er sagt selber von seinen Lehrjahren in der Tonkunst: er habe in solcher Kunst

*) Mitgetheilt in der Festausgabe der Lieder Luthers, Nro. X. der beigegebenen Gesänge.

keinen activen Präceptorem von Menschen gehabt, sondern dasjenige, was er darin verstehe, erstlich von Gott, welcher seine Gaben mittheile, wem er wolle, und darnach durch treflich großen Fleiß und Studiren, jedoch bei ihm allein, mit der Gottes Hülfe überkommen; „drumb möcht' ich (schließt er) wohl ein selbwachsen Musicus genannt werden, und wer kein wunder, daß ich unterweilen den treflichen Künstenern nicht gleich handelte." — War es nun deshalb, daß er Anfangs keine Beförderung fand, oder machte sich seine Tüchtigkeit erst allmählich geltend: genug, erst um 1524 wurde er zu Magdeburg bei der neu errichteten öffentlichen Schule angestellt, der erste Cantor seit der Kirchenverbesserung, der würdige Vorgänger treflicher Nachfolger in diesem Amte während des 16ten Jahrhunderts: eines Gallus Dreßler, Leonhart Schröter, Friedrich Weißensee. Der letzte sagt uns in der Vorrede seines um 1602 erschienenen Opus melicum: „mich mahnt der Eifer meiner Vorgänger im Amte, ihr ernstliches, ja, wahrhaft löbliches Streben. In meinem Hause besitze ich des Cantor Agricola Werke, nicht die handschriftlichen allein, sondern auch die wohlgeschriebenen, gelehrten Büchlein über die Tonkunst, die er durch den Druck öffentlich machte. Es fehlen mir nicht Dreßlers Werke, die auf das Deutlichste zeigen, wie wohlunterrichtet er in der Musik gewesen. Wie Großes aber der überaus gelehrte Schröter, der nicht vor gar langer Zeit erst aus diesem Leben abgerufen wurde, geleistet hat, in der Kunst des Gesanges wie des Maaßes (in utraque et metrica et melica arte), davon wird unsere berühmte und hochgeachtete Stadt, (Parthenope), ja, ganz Sachsen, und selbst der Ruf durch das gesammte Deutschland zeugen, besser als ich. So habe denn auch ich mir vorgenommen, jene göttliche Tonkunst in dieser unserer ruhmwürdigen Heimath der schönen Wissenschaften, nicht allein von Amtswegen zu erhalten, sondern auch auszubreiten, so weit es meine geringen Kräfte zulassen." Ein rühmliches Zeugniß für den Mann, der vor damals fast hundert Jahren, jene ehrenwerthe Reihe tüchtiger Tonkünstler begann, aus der jener zuletzt mit so großem Lobe erwähnte Schröter uns später noch beschäftigen wird. Allein geehrt wie Agricola seyn mochte von Zeitgenossen und späteren Nachfolgern: seine Mitlebenden versäumten, wie wir leider in vielen Fällen noch dasselbe zu bedauern haben werden, ihn drückender Nahrungssorgen zu überheben. Nach zwanzigjähriger Amtsführung, um 1544, schreibt der nunmehr schon alternde Meister an seine Schüler: ihr wöllet bei ewren Eltern, und andern, die es zu thun haben, anhalten, daß mir mein Stipendium etzlichermaaßen gebessert möcht werden. Denn es steht ja geschrieben, ein tagelöner ist seines lohns werd." Ob Agricola der erste gewesen sei, der, seine Gesänge in Noten setzend, sich der beschwerlichen deutschen Tabulatur entschlagen habe, mag dahingestellt bleiben, da es hier uns nicht von Wichtigkeit, und Mattheſons Göttingischer Ephorus jedenfalls keine lautere Quelle für diese Behauptung ist. So können denn auch seine theoretischen, zum Theil polemischen Schriften an diesem Orte unerwähnt bleiben. Nur zweier von seinen praktischen Werken möge hier gedacht werden. Zuerst seiner Melodiae scholasticae, sub horarum intervallis decantandae, Magdeburg 1512; eines Werkes, das, wenn anders die Jahrzahl richtig angegeben ist, — bei Walter pag. 14 steht 1612, voraussetzlich durch einen Irrthum, den Gerber wohl nur willkührlich in 1512 verbessert hat — zeigen würde, daß in Magdeburg schon vor der Kirchenverbesserung eine geordnete Schulzucht, und ein regelmäßiger Unterricht in der Tonkunst bestanden habe; das aber wohl wahrscheinlicher in die Zeit von Agricolas Cantorat gesetzt werden muß, wo der Meister erst Veranlassung finden konnte, für Schulzwecke thätig zu seyn. Sodann der in Zwickau 1553 erschienenen Gesänge des Georg Thymäus mit Melodieen Martin Agricola's und Paul Schalenreuters; eine Arbeit, die ich niemals gesehen habe, wegen deren Einige ihn wohl unter die Sänger von Kirchen-

weisen zählen. Da der lateinische Titel des Werkes übrigens auch auf lateinische Dichtungen schließen läßt, und Georg Thymäus unter den deutschen kirchlichen Liederdichtern nicht genannt wird, so ist jene Behauptung wohl nur eine nicht gehörig begründete Vermuthung.

Agricola starb am 10ten Juni 1556 nach zwei und dreißigjähriger Amtsführung, 70 Jahr alt. Seine Tonsätze in Rhaus Sammlung sind das Erheblichste, was wir von seinen kirchlichen Arbeiten noch besitzen. Seine vierstimmigen Behandlungen der lutherischen Lieder: „Ein' feste Burg ꝛc." (Nro. 62) und „Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin" weisen den Melodieen, nach Art der damaligen Zeit, im Tenore ihre Stelle an, und geben, wenn auch an sich untadelich, zu keinen besonderen Bemerkungen Anlaß. Wichtiger ist uns die Bearbeitung der Singweise des gleichfalls lutherischen Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein (Nro. 59)*). Der Meister hat unter den zuvor besprochenen Melodieen desselben die ohne Grund Luther zugeschriebene phrygische ausgewählt, und sie in die Oberstimme seines vierstimmigen Tonsatzes gelegt: indem er jedoch dem Schlußtone derselben dessen Unterquinte gesellt — D, da das Ganze in dem Umfange des versetzten Phrygischen, A mit vorgezeichnetem b, sich bewegt — endet er freilich seinen Gesang äolisch, nicht phrygisch. Durch einen Canon in der Oberoctave zwischen dem Tenor und der Oberstimme, der, wenn auch nicht in Zeit- und Maaßverhältnissen, doch nach Tonverhältnissen streng durchgeführt ist, zeichnet dieser Satz sich aus. Die gute, fließende Führung aller Stimmen, und die, bei dem selbst auferlegten Zwange in derselben, noch mannichfache, ja an Dissonanzen reiche Harmonie, stellt diesen Choral neben das Beste aus jener frühen Zeit, und wir müssen bedauern, nicht Mehres ähnlicher Art von diesem Meister zu besitzen.

Am reichsten ist Rhaus Sammlung an Tonsätzen von **Balthasar Resinarius;** sie enthält deren neun und zwanzig, zu drei und vier Stimmen, nicht allein über Melodieen alter lateinischer Hymnen, und früherer deutscher Kirchengesänge, sondern auch lutherischer Lieder. Das Wenige, was wir von den Lebensverhältnissen dieses Meisters wissen, schöpfen wir allein aus den Vorworten des D. Johann Buggenhagen, Pfarrers zu Wittenberg, und des Buchdruckers Georg Rhau daselbst, zu den 80 Responsorien desselben, welche der letzte im Jahre 1544, gleichzeitig mit den 123 Gesängen für die gemeinen Schulen, herausgab. Demnach war Balthasar Resinarius (vielleicht Harzer) von Jessen gebürtig, (Jecinus) damals Bischof zu Lippa an der böhmischen Grenze, einer Stadt, auf der Hälfte Weges zwischen Dresden und Prag belegen. Er war, wie Senfl, in frühen Jahren Singknabe am Hofe Maximilians des Ersten unter Heinrich Isaac. Es sei, versichert Rhaw, in den Weisen und Harmonieen dieses alten Meisters, des Lehrers unseres Balthasar, eine wunderwürdige Lieblichkeit, eine anmuthige Einfalt, durch einen gewissen Ernst geschmückt, wie sie den Sitten jener frühern Zeit geziemt habe. Jetzt habe mit den Sitten auch die Art der Tonkunst sich geändert**). Resinarius nun gebe auf das Treflichste und Glücklichste seines Lehrers Einfalt und Ernst wieder, so daß vor allen Östreich seine Harmonieen bewundere. Dort sei der Name dieses Meisters berühmt, wo mehr als bei allen andern deutschen Stämmen die Tonkunst eifrig geübt werde. Es wird dann mit Lobe erwähnt, wie der Tonkünstler nur reine, biblische, aller Irrthümer entkleidete Texte gesetzt, wie er im vergangenen Winter, in den Mußestunden

---

*) Beispiel Nro. 14.

**) Hoc tempore, ut mutati mores sunt, ita et modi musici. Ich habe diesen letzten Ausdruck nicht mit „Tonarten" übersetzt, da er an dieser Stelle jene besondere Bedeutung mir nicht zu haben scheint.

von seinen kirchlichen Geschäften diese Arbeit vollbracht, wie er sie dem Verleger gesendet habe, um sie durch dessen Druck öffentlich zu machen (meis typis stanneis excudenda). Es wird diesen Gesängen nachgerühmt, wie sie so leicht, so ungezwungen und angenehm seyen, mit angemessenen Schlußfällen für alle Stimmen gesetzt, wie sie einem Bedürfnisse der Jugend entgegenkämen; man habe dem verehrten Greise dafür zu danken, dem Religion und Wissenschaft gleich nahe am Herzen liege, der in seinem Alter noch mit einer so erfreulichen und nützlichen Geburt hervortrete.

Diese Worte, am 15ten August 1544 zu Wittenberg geschrieben, lassen uns vermuthen, daß Resinarius, der darin ein Greis genannt, dessen frische Thätigkeit noch in seinem Alter gepriesen wird, vor den letzten 20 Jahren des 15ten Jahrhunderts geboren seyn müsse, weil sie sonst nicht auf ihn passen könnten. Daß er damals noch gelebt, ja, ein neues Werk vorbereitet habe, erfahren wir durch Buggenhagen. Dieser ist mit der Reinheit der von dem Meister behandelten Texte nicht ganz so zufrieden, als Rhau; er möchte ihnen nicht die bloße Unanstößigkeit allein, sondern auch Heilsamkeit und Erbaulichkeit nachrühmen können, und bemerkt am Schlusse, zu seinem und seiner Leser Troste: Resinarius bereite jetzt Gesänge vor, die unmittelbar aus dem Heiligthume der Schrift geschöpft seyen, und welche künftig erscheinen würden.

Mit diesen wenigen Worten erschöpft sich alles, was wir von Resinarius wissen. Er war Bischof in einem Lande, das in Lehre und Gottesdienst damals in manchen Stücken von der alten Kirche abwich; er war der neuen Lehre, und zumahl dem Kirchengesange der Evangelischen geneigt, dadurch aber nicht gehindert, für den Schmuck des altherkömmlichen Gottesdienstes durch Tonwerke thätig zu seyn; wie denn ja auch die Evangelischen, und namentlich Luther, an den äußeren Formen der bisherigen kirchlichen Feier so wenig als möglich änderten, und nur das ihnen unbedingt Anstößige verwarfen und abthaten.

Wir haben in unserem früheren Bericht über die aus dem alten römischen Kirchengesange von den Evangelischen entlehnten Weisen, einiger Tonsätze unseres Meisters bereits ausführlicher gedacht: so seiner vierstimmigen Behandlungen der von Luther verdeutschten Hymnen für die Advents- und Pfingstzeit: Veni redemptor gentium, und Veni creator spiritus. Wir betrachteten an ihnen damals die Übelstände, die daraus hervorgehen mußten, daß in älteren Tonsätzen zumeist der Tenor, eine Mittelstimme, die Hauptmelodie führte, und fanden, daß eben daher die oft ungenügende, die Eigenthümlichkeit der Grundtonart nicht vollkommen ausdrückende Harmonie dieser Gesänge herrühre. Auf andere, damals nur flüchtig erwähnte Tonsätze des Resinarius müssen wir nun hier zurückkommen. Betrachten wir alle durch unsere Sammlung uns gebotenen im Allgemeinen, so bildet sich uns daraus das Urtheil, daß ihr Ausgezeichnetes nicht sowohl in dem Streben nach harmonischer Entfaltung zu finden sei, als in der ganzen Anlage des Tonsatzes, wodurch das Bedeutsame des Gedichtes hervorgehoben, oder auch nur eine äußere Mannichfaltigkeit hervorgebracht wird. So zeichnen in der Behandlung der Melodie des alten Liedes: „Nun bitten wir den heiligen Geist,“*) die beiden letzten Zeilen sich aus:

Daß er uns behüte an unserem Ende,
Wenn wir heimfahrn aus diesem Elende.

*) Beispiel Nro. 15.

Die erste derselben zeigt uns einen zweistimmigen Wechselgesang zwischen den beiden höheren und tieferen Stimmen, in welchem, bei ganz schlichter Behandlung, das Gepräge demüthigen Flehens wohl ausgedrückt ist; ein canonischer Satz zwischen dem (melodieführenden) Tenore, und der Oberstimme, zu den Schlußworten des Ganzen: „in diesem Elende" tritt durch die geschickte Stimmführung aus der vollen Harmonie kräftig und nachdrücklich hervor, mit ihm eine angemessene Steigerung, und ein recht eindringlicher Gegensatz zwischen Wechselgesang und Canon. In Resinarius vierstimmigem Satze über die Melodie des De Teum sind, im Verlaufe des Ganzen, alle phrygischen Schlußfälle durchweg ionisch behandelt, bis auf den letzten am Ende des Gesanges, der aber nicht in den Grundton E zurückleitet, sondern durch die Unterlegung der Unterquinte A in einen äolischen umgewandelt wird. Harmonisch wird hienach die Grundtonart, das Phrygische, streng genommen, gar nicht zur Anschauung gebracht. Im Allgemeinen ist auch hier der Tenor die melodieführende Stimme, jedoch mit einigen Ausnahmen. Von der Stelle ab

Du Kön'g der Ehren, Jesu Christ,
Gott Vaters ein'ger Sohn du bist

wird in den folgenden, zu einander gehörenden, gereimten Zeilenpaaren, die Melodie getheilt zwischen dem Tenore und der Oberstimme: dieser geht mit der ersten Zeile voran, jene folgt mit der zweiten. Späterhin hat je ein ganzes Zeilenpaar wechselweis die Melodie im Tenor, und der Oberstimme: so bei den Worten: Laß uns im Himmel haben Theil 2c.; Hilf deinem Volk, Herr Jesu Christ 2c. Die Stellung der Melodie zu den übrigen Stimmen, der Wechsel dieser Stellung, und dessen Art, die Anlage also, nicht die Behandlung der Harmonie, sind bei diesem Gesange das Bemerkenswerthe. In dem vierstimmigen Satze über die dorische Weise des Liedes: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand" sind zweistimmige Sätze der höheren und tieferen Stimmen unter sich, und dann wieder der vollstimmigen Harmonie entgegengesetzt. Die Melodie des Liedes: „Wär' Gott nicht mit uns diese Zeit" hat der von dem Meister gewählten Anlage sogar sich fügen müssen: diese ist auf einen Doppelcanon zwischen den beiden höheren und tieferen Stimmen berechnet, von denen diese letzten beiden die für diesen Zweck umgeänderte Weise, unter dem Vorgange der Grundstimme, durchführen, und mit diesen ihren Nachahmungen in die gleichartige Ausführung der Oberstimmen eintreten, welche eine zwar ähnliche, aber dennoch selbständige melodische Grundlage hat. Zu den besten Tonsätzen der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts kann des Meisters Behandlung der Weise: „Christ lag in Todesbanden"*) gerechnet werden. Die Melodie führt der Tenor; sie ist, gegen die Sitte der Tonsetzer jener Zeit, bei den Schlußfällen am Ende der einzelnen Zeilen durch kleine Melismen geschmückt; die übrigen Stimmen weben um sie Nachahmungen, deren Grundlage aus ihren Hauptwendungen entlehnt ist.

In dem Tonsatze über die Melodie: Erhalt' uns Herr bei deinem Wort, der eine jede Strophe des Liedes besonders behandelt, ist in der ersten der Tenor, in der zweiten der Diskant, in der dritten der Baß die melodieführende Stimme: der letzte in dem Tonumfange von C, wodurch die (nicht vorgezeichnete) Erniedrigung der Sechste a um einen halben Ton nothwendig wird, also ein Hülfston, der nicht unmittelbar in dem Kreise des in den fünf Tonarten entfalteten diatonischen Systems

*) Beispiel Nro. 16.

liegt. Doch wird derselbe hier lediglich durch eine Versetzung bedingt, ohne daß sein Eintritt sonst eine besondere Bedeutung hätte. Das Lied: Verleih' uns Frieden gnädiglich, beschließt das Ganze: seine Melodie erscheint wiederum in der Tenorstimme. Es könnte Wunder nehmen, daß ein Bischof eines katholischen Landes jenes erste Lied, das dem Papstthume so entschieden feindlich entgegentritt, als Gegenstand eines Tonsatzes gewählt habe, wenn wir uns nicht erinnerten, daß seine Melodie wahrscheinlich einem älteren geistlichen Liede angehört, und nicht voraussetzen müßten, daß wohl der Drucker und Herausgeber jenes spätere, eben zu jener Zeit ein rechtes Wahrzeichen protestantischer Gesinnung, dem Tonsatze lieber unterlegt habe; wie ja auch Buggenhagen an den Texten der Responsorien des Resinarius Manches auszusetzen und zu bessern fand.

In ganz anderem Sinne als Resinarius, ist **Benedict Ducis** uns bemerkenswerth. Auch bei ihm, wie bei fast allen früheren Tonmeistern, haben wir nur spärliche Nachrichten über seine äußeren Lebensverhältnisse. Walter führt ihn unter dem Namen Dux auf, und gedenkt seiner um 1539 zu Ulm herausgegebenen drei- und vierstimmigen Harmonieen zu den Oden des Horaz. Eben so Gerber*), der dabei bemerkt, der gelehrte Herrmann Finck habe ihn besonders hochgehalten. Fétis**) führt an, daß er oft nur unter seinem Taufnamen Benedictus vorkomme, und Kiesewetter endlich stellt die Vermuthung auf, er sei ein Deutscher gewesen, und möge wohl „Herzog" geheißen haben. Nun hält Fétis den deutschen Ursprung unseres Meisters für unwahrscheinlich, denn in der Stadtbücherei zu Cambray finde sich eine handschriftliche Messe auf die Melodie eines flämischen Volksliedes „Myn heert" mit der Namenbezeichnung Benedictus Hertochs, woraus zu folgern sei, der Meister, habe er auch jenen Familiennamen geführt, werde eher ein Niederländer gewesen seyn, wie er denn nur lateinische, flämische und französische Gesänge gesetzt habe. Die letzte Behauptung widerlegt sich durch Rhau's Sammlung, in der wir ihn mit zehn Tonsätzen über Melodieen deutscher geistlicher Lieder antreffen, und nicht minder durch die Forstersche, in deren erstem Theile (Nro. 92) er mit der vierstimmigen Behandlung der Singweise des weltlichen Liedes: „Elend bringt Pein," auftritt, das späterhin durch Knaust geistlich verändert wurde. Ist übrigens Benedict Ducis, oder Herzog, wie wir nach dem Vorigen ihn wohl nennen dürften, der Urheber der Todtenklage auf Josquin des Prés, die wir unter dem Namen Benedictus in dem 7ten Buche der bei Tilman Susato zu Antwerpen gedruckten Gesänge finden, so war er wohl ein Schüler dieses großen Meisters, hatte sich daher in den Niederlanden, oder in Frankreich, bei ihm aufgehalten, und es darf nicht befremden, daß er viele Gesänge in den Sprachen jener Länder gesetzt, und daß manches seiner Werke in dortigen Sammlungen gefunden wird, wenn er auch in der That ein Deutscher gewesen ist.

Die zehn Tonsätze unseres Meisters in der Rhauschen Sammlung sind meist auf bekannte Kirchenweisen gearbeitet: doch finden sich auch deren über Melodieen, die von den jetzt zumeist gebräuchlichen ihrer Lieder völlig verschieden sind. So über eine phrygische Singweise des Liedes: Vater unser im Himmelreich, und über jene mixolydische des Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein***), die in Wolf Köphls zu Straßburg (1537) herausgegebenem Liederbuche, in dem dortigen großen Kirchengesangbuche von 1560, überhaupt in süddeutschen Melodieenbüchern häufig vorkömmt, während in dem übrigen evangelischen

*) NL. I. col. 972.
**) Biogr. des musiciens III. p. 347.
***) Beispiel Nro. 17.

Deutschlande dessen phrygische Melodie gebräuchlicher ist. So endlich über eine dorische des Psalmliedes: Wohl dem, der in Gotts Furchte steht. Ob deshalb der Setzer auch als Sänger dieser Melodieen gelten dürfe, müssen wir unentschieden lassen, da nur die Abweichung derselben von den mehr gangbaren ihrer Lieder darauf zu schließen berechtigen würde. Nur einmahl hat unser Meister die Melodie in die Oberstimme gelegt, bei der vierstimmigen Behandlung des Psalmliedes: Es wollt' uns Gott genädig seyn, wo er die zweite, phrygische Singweise, mit der dasselbe vorkommt, die am meisten verbreitete, gewählt hat. Hier ist es bezeichnend, daß er die Neigung der Grundtonart zu der ionischen, durch seinen ganzen Tonsatz besonders hervorgehoben, ja, die aufsteigenden wie abfallenden phrygischen Tonschlüsse durchhin ionisch behandelt hat, sogar den letzten, der nur auf dem forthallenden Schlußtone der Melodie wieder hinübergeleitet wird in das Phrygische. Wohl mochte er, neben dem Ernste, der Strenge dieser Tonart, auch die Milde ausdrücken wollen, die durch jene Beziehung zu einer nahe verwandten in ihr liegt, hier die Hoffnung der Erhörung zugleich mit dem Gebete; wie wir denn in der harmonischen Behandlung der Tonarten aller von ihm für seine Tonsätze gewählten Singweisen das Streben deutlich ausgesprochen finden, dem Satze durch den Zusammenklang, die harmonische Beziehung, Bedeutsamkeit zu geben, und darin fruchtbare Keime harmonischer Entfaltung erkennen. Sahen wir jene phrygische Weise, fast durchweg in ihrer ionischen Beziehung gefaßt, so erscheint die, eben jener Tonart angehörige des Liedes: Vater unser im Himmelreich, durch alle ihre Ausweichungen hin fast nur in verwandten, nicht den ihrem melodischen Gange unmittelbar gemäßen Beziehungen; den phrygischen Schlußfällen ist die Quinte, den äolischen die große Terz, den mixolydischen die kleine unterlegt, und sie sind durch diese harmonische Grundlage in das Äolische, Jonische, Phrygische hinübergeleitet: zwar nicht im Sinne ihrer ursprünglichen melodischen Wendungen, doch ist die Harmonie, durch welche dieselben umgestaltet wurden, dem Gepräge der Grundtonart dabei allezeit treu geblieben. Nur die eine ionische Ausweichung der Singweise, am Schlusse der Zeile

und willt das Beten von uns ha'n,

erscheint, so melodisch wie harmonisch, als eine solche, und wenn der phrygische, abfallende Schluß des Ganzen bei dem ersten Eintritte des letzten Tones der Melodie auch als ein äolischer erscheint durch die ihm untergelegte Quinte, so wird zu diesem forthallenden Tone endlich ein regelmäßiger phrygischer Schluß dennoch gefunden, durch das Jonische hingehend, und so zwei Hauptbeziehungen der Tonart bedeutsam zusammenfassend. Bei der zweiten Zeile der mixolydischen Weise des Liedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein, ist der melodisch in die Grundtonart zurückgehende Schluß in der Harmonie phrygisch gefaßt, und dadurch der Sinn, sowohl dieser, als der vierten Zeile wohl ausgedrückt

und laß dich das erbarmen ꝛc.
Verloren sind wir Armen ꝛc.

Dem dorischen Schlusse der vorletzten Zeile:

der Glaub' ist auch erloschen gar,

wird bedeutsam die große Terz, b, unterlegt, eine unerwartete Wendung, durch die nicht ein kräftiger Wortausdruck allein hervorgeht, sondern die auch, vermittelst des dorischen Anklangs an die Stelle einer bestimmten Ausweichung, der Harmonie eben so wohl das Gepräge des Geheimnißvollen mittheilt, als des Ernstes und der Würde.

Herrscht bei anderen Tonsetzern jener Zeit mehr das Streben vor nach sinnreicher Verwebung mehrer Melodieen, werden Ausweichungen, Verwandtschaften der Tonarten, bei ihnen meist nur melodisch gefaßt, sofern nämlich jede einzelne Stimme für sich bestehend betrachtet, und nur die Nebensorge in Acht genommen wird, daß ihre Verknüpfung mit den übrigen eine wohllautende bleibe: so erscheinen uns bei Benedict Ducis (oder Herzog) Regungen eines neuen Sinnes, der bei aller Sorge um die Führung der einzelnen Stimmen, an den Zusammenklang aller die Forderung stellt, daß er nicht allein wohllautend sei im Allgemeinen, sondern auch die harmonische Bedeutung der Grundtonart offenbare; diese Forderung sehen wir meist in allen Sätzen dieses Meisters vorwalten. Wir haben ihn daher besonders hoch zu halten als einen Derjenigen, durch welche die in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts erschlossene Blüthe der heiligen Tonkunst vorgedeutet, und wesentlich mit gezeitigt wurde.

Endlich müssen wir noch, ehe wir von ihm scheiden, seiner vierstimmigen Behandlung von Luthers Liede: „Nun freut euch lieben Christengmein"*) gedenken. Er hat dessen Melodie in den Tenor gelegt, und läßt diesen, Zeile für Zeile, dieselbe, ohne Begleitung der übrigen Stimmen, vortragen als Vorsänger, dann vereinen sich alle mit ihm zu vollem Chore, in welchem keine Stimme ausschließend den Hauptgesang führt — die letzte Zeile ausgenommen — sondern dieser aus der Gesammtharmonie aller nur verhüllt hindurchklingt. Der angenehme Fluß des Gesanges in allen Stimmen, das heitere Gepräge ihres Zusammenklanges, spiegelt die Stimmung vollkommen wieder, die in dem Liede vorherrscht. Auch hier müssen wir den Meister ausgezeichnet nennen; die von ihm gewählte Form des Tonsatzes, der Wechsel des Einzelgesanges und des vollen Chores, eine seltene um jene Zeit, ja, von ihm wohl zuerst angewendete, bewährt seinen feinen Sinn für Angemessenheit, und zeigt ihn als ächten Künstler, der nicht allein sinnreich zusammenfügt, sondern von innen heraus wahrhaft gestaltet.

Weniger bedeutend als dieser Meister erscheint auf dem Gebiete, das wir jetzt betrachten, **Sixt Dietrich,** lateinisch als Sixtus Theodoricus aufgeführt. Gottfried Walter (p. 208) weiß über ihn nicht mehr zu berichten, als daß er zu Constanz gelebt, und dem Glarean für sein Dodecachordon mehrere Tonsätze mitgetheilt habe. Gerber in seinem älteren Wörterbuche**) erwähnt noch seiner um 1541 bei Rhau herausgegebenen 36 Antiphonieen, und eines sieben Jahre früher (1534) zu Straßburg erschienenen Grabgesanges auf Thomas Sporer, den Fürsten der Tonkünstler (Epicedion Thomae Sporeri, Musicorum principis). Walters und seinen eigenen Bericht schmilzt endlich derselbe Gelehrte in seinem neuen Wörterbuche***) zusammen, indem er nur noch eines, um 1545 bei Rhau gedruckten „Opus musicum" von Sixt Dietrich gedenkt.

Georg Rhau, mit dem, nach den eben mitgetheilten Nachrichten, Sixt Dietrich in nahem Verkehre gelebt haben wird, theilt uns sieben Tonsätze dieses Meisters mit in seinen 123 Liedern für die gemeinen Schulen. Sie sind meist fließend, sangbar, einfach geschrieben; in seiner vierstimmigen Behandlung der ionischen Weise des Liedes: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir," ist fast durchgängig Ton gegen Ton gestellt. In die Oberstimme hat er dagegen die Melodie niemals, sondern immer in den Tenor gelegt. Mit Johannes Stahl, von dem wir später reden werden, hat er eine ungewöhnlichere, ionische Weise des

*) Beispiel Nro. 18.
**) I. col. 340.
***) I. col. 890. 891.

Liedes gemein: „Vater unser im Himmelreich," die uns bei jenem Meister beschäftigen wird. Nur drei Tonsätze über weltliche Liederweisen finden wir von Sixt Dietrich in Forsters Sammlung frischer deutscher Liedlein; zwei in deren erstem, einen in ihrem zweiten Theile, von denen im Wesentlichen dasselbe zu sagen ist als von seinen geistlichen Gesängen.

Über **Lupus Hellinck,** von dem in unserer Sammlung elf Tonsätze sich finden, erfahren wir durch Andere eben nicht mehr als sein Vorkommen in derselben, und was daraus ohnehin unmittelbar geschlossen werden kann. Nur Gerber berichtet uns*) daß (gegen 1550) Herrmann Finck seiner als eines vorzüglichen Tonmeisters gedenke. Daraus, daß in Forsters Sammlung kein einziger Tonsatz von ihm vorkommt, dürften wir schließen, daß er ausschließend der kirchlichen Tonkunst seine Kräfte gewidmet habe, oder in weltlichen Liedern nicht glücklich, mindestens doch nicht beliebt gewesen sei.

Was seine geistlichen Tonsätze betrift, so neigen sich diese, mehr oder weniger, zu motettenhafter Behandlung hin. Aus den einzelnen Wendungen der Singweise eines Liedes webt sich durch Nachahmung in den verflochtenen Stimmen das Ganze zusammen, die Melodie strömt nicht, als Hauptgesang, unvermischt, ungebrochen, durch dasselbe hin. Auch finden wir Sätze, die, ohne auf einer bestimmten Singweise als ihrer Grundlage zu ruhen, ein freies Gewebe dieser Art darstellen, wie der über die Worte des Liedes gearbeitete: Wohl dem der in Gotts Furchte steht; Sätze, die uns hier nicht beschäftigen können. Nur zweimahl, bei den Tonsätzen über die Melodie des Liedes Markgraf Casimirs: „Capitan Herr Gott und Vater mein" (Nro. 110) und über die phrygische Singweise des Psalmliedes: „Aus tiefer Noth ɾc. hat der Meister die Melodie ohne Einschaltungen als festen Gesang in die Tenorstimme gelegt. In der Oberstimme kömmt sie bei ihm nicht vor. Anscheinend ist dies zwar der Fall bei der vierstimmigen Behandlung der Weise des Psalmliedes von Wolfgang Dachstein: „An Wasserflüssen Babylon**)," eine Bearbeitung, die wir nebst dem Tonsatze über die jetzt noch gebräuchliche Melodie des Spenglerschen Liedes: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt," hier um deswillen zu näherer Betrachtung auswählen, weil beide die frühesten Tonsätze über jene Weisen sind, die wir aufzufinden vermochten. In jenem Psalmliede erscheint nun zwar die Melodie, bis zu den Worten der siebenten Zeile des Liedes:

An ihre Bäum' der Weiden

unverändert in der Oberstimme, allein nicht ungebrochen; ihr Fluß wird durch mancherlei fremde Zwischensätze gehemmt. Dann geht sie in die Tenorstimme über, ebenfalls nicht ohne Einschaltungen; mit den letzten beiden Zeilen kehrt sie zurück in die Oberstimme, gebrochen und gehemmt wie zuvor. Man kann ihre einzelnen Glieder aus dem Ganzen zusammenlesen und sie wieder vereinigen, doch wie es einmahl besteht, sind sie durch dasselbe hin zerstreut. Die Melodie des Liedes: Durch Adams Fall ɾc. ist zwar nur in der Tenorstimme von Hellincks Tonsatze ganz vollständig zu finden. Jedoch ist sie nicht allein schon an sich selbst durch fremde, ja entstellende Dehnungen verändert, sondern hinter ihren einzelnen Zeilen folgen Wiederholungen und Einschiebsel, so daß bei dieser Art von Behandlung sie nicht rein aufgefaßt werden kann. — Übrigens treten die einzelnen Glieder unserer Singweise in der Tenorstimme nach ziemlich gleichgemessenen Zwischenräumen in den Gesang der übrigen ein, welche bis zu ihrem Eintritt Anfangs zwei-, dann dreistimmige Vor- und Zwischenspiele fortweben (daß wir sie so nennen), für welche sie aus ihnen die Grundwendungen entlehnen.

*) I. col. 629.

**) Beispiel Nro. 19.

Von **Wolf Heinz** enthält die Sammlung Rhau's für die gemeinen Schulen nur zwei vierstimmige Tonsätze: den einen über Luthers Lied: „Christ unser Herr zum Jordan kam," den andern über den alten Pfingstgesang: „Nun bitten wir den heiligen Geist." Man hat diesen Meister wohl für den Sänger der Melodie jenes Katechismusliedes gehalten, weil man seinen Namen über dem Tonsatze desselben nicht auf diesen, wie man gesollt, sondern auf jene bezogen hat. Das frühere Vorkommen jener Weise mit dem Psalmliede: Es wollt' uns Gott genädig seyn, widerlegt jenen Irrthum auf das Bündigste. Demnach gehört der früheste Tonsatz über unsere Melodie Johann Walter an (1524); diese selbst aber eignet, wie wir auszuführen gesucht, ursprünglich wohl einem weltlichen Liede. Eben so pflegt Wolf Heinz als einer der vornehmsten Mitarbeiter Luthers genannt zu werden bei Einführung eines deutschen geistlichen Gesanges. Auch hierüber fehlt es an Beweisen. Eine nahe Beziehung Luthers zu ihm ist nur in dessen Schreiben zu finden, das er um 1543 am Dienstage nach Nativitatis Mariä an ihn nach Halle erließ, ihn über den Verlust seiner Gattin zu trösten. In diesem herrscht allerdings ein herzlicher, vertraulicher Ton*). „Unser Herr Christus, den ihr lieb habt, und sein Wort ehret, der wird euch trösten (sagt er darin) und solche Anfechtung zu eurem Besten, zuvor zu seiner Ehren, wissen zu ändern. Eurer lieben Hausfrauen ist besser, da sie itzt ist, denn da sie bei euch war. Gott helfe euch und uns allen seliglich hienieden, obs wohl ohn' Trauren nicht zugehen kann und soll. Den Teufelskopf in Mainz und seines Gleichen laßt weinen, das sind recht elende Leute." Mit diesem Namen meint Luther den Cardinal Churfürsten Albrecht von Mainz, Bruder Joachims des Ersten von Brandenburg, in dessen Diensten, als Erzbischofs von Magdeburg, Wolf Heinz zu Halle stand. Diesen bedauert er, als einen elenden Mann, der von dem reinen Worte Gottes sich abwende; nur solche hält er für bedauerlich, nur ihnen mißt er gerechte Ursache bei zu Thränen, nicht dem, den eine von Gott zu seinem Heil gemeinte Trübsal und Anfechtung treffe. Allein eben wegen dieser Andeutung dürfen wir immer noch nicht ein nahes, vertrauliches Verhältniß voraussetzen zwischen Luther und Heinz. Luther liebte zu trösten, und aus dem Worte Gottes zu trösten, darauf hinzuweisen, daß von daher in der Liebe und im Glauben Linderung fließe für jegliches Leid, und daß nur der könne trostlos genannt werden, der sein entbehre. Es lag ihm nahe, eben in diesem Sinne den kunstreichen geistlichen Tonmeister seinem Herrn gegenüberzustellen, und er nahm dieser Gelegenheit wahr, wie er denn gern den in der Kunst ausgezeichneten Männern seiner Zeit nahe stand. Auch ist dieser Trostbrief sein einziges, an unseren Meister gerichtetes Schreiben, so viel wir wissen.

Eine Veranlassung, ihn damit zu bedenken, mochte er wohl noch in einem anderen Umstande finden. Wolf Heinz hatte einige Jahre zuvor sich einem Unternehmen angeschlossen, das, wenn auch den Gesang deutscher geistlicher Lieder begünstigend, doch gegen Luther gerichtet scheinen konnte. Zu dem Gesangbuche, das D. Michael Veh, Stiftspropst zu Halle, im Jahre 1537 zu Leipzig bei Nickel Wolrab drucken ließ, hatte er einige Singweisen erfunden. Wir erfahren dieses aus der Zuschrift des Herausgebers an Caspar Querhamer, Rathsmeister zu Halle. „Ich hab' in kurtz verschienenen Tagen (sagt jener darin) etlich geystliche lieder und lobgeseng, zum teyl von den Alten, zum theyl von ewer weyßheit, vnd einem ander gutherțigen Christen, auß dem Evangelio, Psalmen vnd heyliger geschrifft, zu förderung der Andacht vnd mehrung göttliches lobs gemacht, in ein Gesangbüchlein zu hauff getragen. Die melodeien der alten Lyder, auch etliche von E. W. gemacht, vnverendert lassen bleiben. Etliche aber

*) de Wette V. (Nro. 5164. p. 589).

synt von den wirdigen Herrn, vnn in der Musica berümpten Meistern, Johann Hoffman, vnd Wolfgango Heintzen, des Hochwürdigsten Durchlauchtigsten vnn hochgebornen Fürsten vnd Herrn, Herrn Albrechten, der heyligen Rom. kirchen Cardinals, Ertzbischoffs zu Meyntz vnd Magdenburg ꝛc. ꝛc. meines gnädigsten Herrn kunstreichen organisten, von neuwen mit fleiß gemachet worden." Diese geistliche Liedersammlung Michael Vehs gilt gemeinhin als eine solche, deren Herausgeber eine entschieden feindliche Stellung gegen Luther angenommen habe. Es ist in ihr jedoch nichts anzutreffen, wodurch diese Voraussetzung gerechtfertigt würde. Sie ist unzweifelhaft im Sinne der alten Kirche zusammengetragen, jedoch in der frommen Absicht, „daß etliche geystliche vnverdechtliche gesanglyder würden angericht, welche vom gemeinen Layen, Gott zu lob vnd ehren, zu auferweckung des geystes, vnd anreitzung der andacht möchten in vnd außer der kirchen, vor vnd nach der predig, auch zur zeit der gemeinen bittfarten, vnd zu andern heyligen gezeitten gesungen werden." Des Sammlers Absicht war es also, das Alte festhaltend, von der neuen Ordnung des kirchlichen Lebens dasjenige aufzunehmen, was sich als heilsam und erwecklich bewiesen hatte. Ein milder, versöhnlicher Sinn, der sich überall bei ihm bethätigt, giebt, neben seinen eigenen so eben mitgetheilten Worten, ein sicheres Zeugniß davon, daß es also gewesen. Auch da selbst, wo er in dem von ihm veränderten Abendmahlsliede: „Jesus Christus unser Heiland" den Gebrauch der alten Kirche rechtfertigt, dem zufolge sie den Layen das Abendmahl nur in einer Gestalt darreiche, ermahnt er, über dem Disputiren die Liebe nicht einzubüßen, und den Glauben mit der That zu beweisen. Allein in jener gewaltig aufgeregten Zeit mochte es leicht geschehen, daß diese Milde und Versöhnlichkeit, sofern sie doch stets ihr Festhalten an dem Hergebrachten bekannte, für die gefährlichste Feindschaft galt gegen das reine Gotteswort, das man eben in jenem, der eignen Rede des Herrn widersprechenden Gebrauche um so dringender gefährdet glaubte, je freundlicher und liebevoller die Ermahnung zu seinen Gunsten erschien. Sahe man in Bann und Verwünschung des „alt bösen Feindes große Macht," so fand man „viel List" in demjenigen, das Veh, wie uns nicht zweifelhaft seyn wird, in einfältig frommem, aufrichtigem Sinne geredet. Dahin mochte auch Luthers Ansicht gehen, und deshalb seine Meinung seyn, den Meister, der an Vehs Unternehmen Theil genommen, als einen nicht allein kunstreichen, sondern auch frommen Mann, bei einem ihm tief zu Herzen gehenden Ereignisse durch eine leise Andeutung hinzuweisen auf das reine Wort Gottes als den rechten Trost, ihn zu warnen vor denjenigen, die ihn davon könnten abwendig machen. Wir würden uns sonst die Hinweisung auf seinen Herrn, und seines Gleichen nicht zu erklären wissen, sie würde ungehörig und zwecklos erscheinen; nur so stimmt sie zu dem übrigen Inhalte des Briefes. Einen Mitarbeiter Luthers auf dem Gebiete des Kirchengesanges dürfen wir danach Wolf Heinz nicht nennen, auch fehlt es uns an allen Nachrichten darüber, daß er vor dem Jahre 1544, ein Jahr nach jenem Briefe, die Melodie auch nur eines lutherischen Liedes gesetzt habe, wie er ja selbst damals überhaupt nur mit wenigen Tonsätzen in Rhau's Sammlung auftrat. Eben auch nur deren zwei finden wir in dem 2ten Theile von Forsters frischen teutschen Liedlein, und die Nachricht, daß man in Amerbachs Tabulaturbuche (1571) mehre seiner Tonsätze finde, ist dahin zu berichtigen, daß dort unter „den gecolorirten Stücklein" nur einer dergleichen gefunden wird, auf die Melodie des Liedes:

Gar hoch auf jenem Berge
da steht ein Rautensträuchelein,

der eine Anlage zeigt, wie wir sie bei vielen, geistlichen und weltlichen strophischen Sätzen jener Zeit finden, der Art nämlich, daß die beiden Oberstimmen nach Zeilen oder Zeilenpaaren die in die höchste gelegte

Singweise als eine Art Vor= oder Zwischenspiel ausführen, und diese dann erst mit vollstimmiger Begleitung im Tenore auftritt.

Fragen wir endlich: welche Melodieen des Vehschen Liederbuches die von Heinz erfundenen seyen? so ist darauf eine genügende Antwort nicht zu geben. Nur so viel wissen wir, daß diese Sammlung viererlei Singweisen enthält, alte zuerst und dann neue, von drei Tonkünstlern herrührende: dem Gönner des Herausgebers, Caspar Querhamer, und den beiden Churmainzischen Organisten Johann Hoffmann und Wolf Heinz zu Halle. Von den 47 Melodieen, die uns im Ganzen geboten werden, sind nun 18 urkundlich älteren Ursprungs, es bleiben also 29 als Hervorbringungen jener Meister übrig. Es fehlt aber an aller Andeutung, nach der wir einem jeden unter ihnen die seinigen aneignen könnten. Die beiden Singweisen, die hier zu dem Bittliede aus dem Psalm „Erbarm' sich unser Gott der Herr" gefunden werden, die eine phrygischer, die andere mixolydischer Tonart, eignen auch dem Liede Ludwig Ölers über den 3ten Psalm: „Ach Herr, wie sind meiner Feind so viel" und Luthers Liede über den 12ten: „Ach Gott vom Himmel sieh darein;" eben so steht die spätere ionische Weise des lutherischen Psalmliedes: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir," hier neben dem einleitenden Liede: „Unser Zuflucht o Gott du bist," auf welches das Vater unser folgt. Wir könnten voraussetzen, an ihnen Melodieen der genannten drei Meister zu besitzen, die man nachher für jene anderen Lieder entlehnt habe, erschienen die zuletzt genannten beiden nicht gleichzeitig in Süddeutschland; wollten wir hierüber hinweggehen, so müßten wir doch immer dahin gestellt seyn lassen, welchem jener drei sie angehören. Einen sichern Beweis aber giebt uns die nur oberflächliche Nachricht über die Urheberschaft jener drei Meister davon, daß in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, so sehr man auch die Treflichkeit einer Singweise zu schätzen wußte, dennoch die Thätigkeit des Sängers, Erfinders derselben, kaum zur Kunst gerechnet wurde. Nur die des Setzers galt dafür, deshalb wurde auch nur sein Name bei seinem Tonsatze ausdrücklich genannt.

Über **Johannes Stahl** wissen wir eben nichts Anderes, als daß er mit zwei Tonsätzen in unserer Sammlung, zu der wir nun zurückkehren, erscheint, unbezweifelt also der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehört. Der erste derselben (Nro. 50) ist die vierstimmige Behandlung einer ionischen Melodie des Bet= und Katechismusliedes Vater unser im Himmelreich, derselben, die auch (Nro. 51) Sixt Dietrich gesetzt hat. Er zeichnet sich aus durch leichte, sangbare, gefällige Wendungen der begleitenden Stimmen gegen die im Tenor liegende Melodie; man darf ihn als angenehm und wohlklingend rühmen, ohne daß er höhere Ansprüche befriedigt. Weniger gewandt ist die Stimmführung in dem fünfstimmigen Satze über die bekannte Melodie des Begräbnißliedes: „Nun laßt uns den Leib begraben*)," welche hier ebenfalls im Tenor erscheint, doch mit der kurzen Einschaltung einer, dorisch endenden, fremden Wendung zu den Worten der Schlußzeile, auf welche erst, zu eben jenen Worten, der ursprüngliche, letzte Absatz der Singweise folgt. Fehlt es diesem Gesange, dem zuerst besprochenen verglichen, an gleicher Selbständigkeit und Sangbarkeit der begleitenden Stimmen, — ein Mangel, der vielleicht durch den Canon zwischen dem melodieführenden Tenore und dem zweiten Alte veranlaßt wird, der ihnen einigen Zwang auferlegt — so ist dagegen auf die Bedeutsamkeit ihres Zusammenklanges mehr Rücksicht genommen als dort. So ist dem ersten Schlußfalle der Weise, der sich nach f, deren Grundtone, hinwendet, und dem dritten, der nach d, dem versetzten Äolischen, gerichtet ist, beide Mahle b, die Unterquinte des Grundtons, im Basse

*) Beispiel Nro. 20.

untergelegt; ein Ton, der, nach der Verschiedenheit der melodischen Wendung, das erste Mahl als solche, das zweite Mahl als große Unterterz erscheint, die Ausweichung also, ist sie auch die gleiche, durch ihr Verhältniß zu der Melodie und dem in ihr Vorangehenden als eine verschiedene erscheinen läßt. Diese gleiche und dennoch so abweichende Wendung begleitet die Worte des Liedes: „begraben" und „aufstehn," die in ihm einander gegenübergestellt sind, und es ist nicht zu bezweifeln, daß ihnen der Meister durch seine Betonung einen größeren Nachdruck habe geben wollen. In Forsters Sammlung erscheint J. Stahl nur mit einem einzigen Tonsatze zu fünf Stimmen.

Thomas Stolzer, der in Rhau's Sammlung mit sechs Tonsätzen und mit eben so vielen in dem ersten Theile von Georg Forsters frischen deutschen Liedlein vorkommt, soll aus Schweidnitz gebürtig und um 1520 Capellmeister des Königs Ludwig von Ungarn gewesen seyn: Hermann Finck soll ihn unter die ersten Meister seiner Zeit gerechnet haben. Mehr als diese dürftigen Angaben können wir über seine Lebensverhältnisse nicht beibringen. Seine geistlichen Tonsätze behandeln zumeist ältere Melodieen: die des Judasliedes; zweimahl das Gespräch Christi und des Sünders: „O Gott Vater, du hast Gewalt", ein mit Beibehaltung seiner Singweise geistlich umgedichtetes, weltliches Lied: O Jupiter, hetstu Gewalt; die Weise des Wallfahrtsliedes: In Gottes Namen fahren wir; des Osterliedes: Christ ist erstanden. Unter seinen von Forster aufbehaltenen weltlichen Gesängen finden wir zwei, deren Singweisen später eine geistliche Bestimmung erhielten: der eine durch eine Umdichtung Knausts, welche die erste Zeile, und möglichst auch den ganzen Gang des Gedichtes, zu dessen Melodie beibehält: „Ich klag' den Tag und alle Stund'"; der zweite, eine Liebesklage: „Entlaubt ist uns der Walde", durch Übertragung seiner Weise auf ein ganz neues Lied: „Ich dank' dir lieber Herre", einen Morgengesang. In dem Tonsatze über die Melodie des Wallfahrtsliedes: „In Gottes Namen fahren wir" erscheint dieselbe in der zweiten Diskantstimme, um eine Quinte aufwärts versetzt, und mit einem sie theilweise wiederholenden Anhange. Vergleichen wir dieselbe, wie sie hier gegeben wird, mit der Gestalt, in der sie uns durch Heinrich Fincks Lieder geboten wird, so stimmt sie dieser zwar nicht in allen einzelnen Wendungen überein, doch in den wesentlichen Grundzügen, namentlich dem rhythmischen Baue und der Tonart. Denn ist sie dort in dem Umfange von G aufgezeichnet, mit Beifügung eines b neben dem Schlüssel wegen der kleinen Terz, so steht sie hier in D, dessen Tonreihe die kleine Terz schon ursprünglich mit sich führt. Auffallend nur bleibt es, daß der Tonsatz, in seiner Gesammtheit aufgefaßt, die harte Tonart von G darstellt, hier also sich dasselbe wiederholt, was wir zuvor schon bei drei Tonsätzen über die Weise des weltlichen Liedes „Die Brünnlein die da fließen" bemerkten. Dem Satze ist nicht das ganze Lied unterlegt, sondern nur dessen erste zwei Zeilen: „In Gottes Namen fahren wir, seiner Gnaden begehren wir". Wie indeß dasselbe bei Finck erscheint, und wir es bei Gelegenheit des Berichts über die älteren deutschen geistlichen Lieder vor der Kirchenverbesserung mittheilten, paßt es vollkommen unter die ihm hier zu Grunde liegende Melodie. Rhau hat also vielleicht an den Zeilen

das helff uns die Gotteskraft
und das heilige Grab,
da Gott selber innen lag

einen Anstoß gefunden, und sie nicht für rein evangelisch gehalten, oder bei obwaltendem Zweifel das Unterlegen einer freien Umdichtung vorbehalten wollen. In Stolzers Tonsatze führt die Oberstimme (mit Zwischensätzen) einige Theile der Melodie in der Tonhöhe, in der wir sie gewöhnlich finden, gegen die zweite aus. Der ganze Satz, ohne eben von harmonischer Bedeutsamkeit zu seyn, hat doch eine gewisse gefällige

Regsamkeit und Frische: ein kräftig vorwärtsstrebendes Reiselied möchte als Unterlegung am Besten zu ihm passen. Ein sinnreiches Stimmgewebe zeigt uns die Behandlung der Singweise des Kirchenliedes: „Christ ist erstanden". Sie ist, in allen ihren Theilen vollständig, dem Tenor zugetheilt und der Oberstimme; dieser gegen jenen im Tonverhältnisse der Oberoctave. In beiden erscheint sie nicht ohne fremde Einmischung; es sind Zwischensätze eingeschaltet zwischen ihre einzelnen Zeilen. Die ersten zwei werden canonisch durchgeführt zwischen den genannten Hauptstimmen, die dritte zwischen dem Tenor und Baß; als diesen beiden späterhin noch die Oberstimme sich gesellt, ergreifen Alt und Tenor in canonischer Nachahmung die Melodie der vierten Zeile

Christ will unser Trost seyn,

und diese wird zuletzt, mehr oder minder streng canonisch, durch alle vier Stimmen verflochten. Harmonisch bedeutsam ist aber dieser Satz so wenig, als der zuvor besprochene.

Über **Georg Forster** haben wir bereits bei Gelegenheit der Darlegung des Einflusses geredet, den der Volksgesang auf den evangelischen Kirchengesang geübt. Doch ist nicht zu übergehen, daß Walter und Gerber noch einen zweiten Tonmeister dieses Namens anführen; denn einen zweiten müssen wir ihn nennen, da, was von dessen Lebensverhältnissen erzählt wird, mit demjenigen durchaus nicht stimmt, was jener zuvor besprochene Meister, offenbar ein Süddeutscher, von den seinigen berichtet.*) Jenen Erzählungen zufolge war Georg Forster zu Annaberg geboren, wurde um 1556 als Cantor nach Zwickau berufen, und von dort 1564 nach Annaberg zu einem gleichen Amte. Vier Jahre später, 1568, trat er als Sänger in die Hofcapelle zu Dresden, deren Leitung ihm 1583 nach dem Tode des Capellmeisters Gio. Battista Pinello übertragen wurde, der er jedoch nur vier Jahre lang vorstand, indem er schon am 10ten Oktober 1587 mit Tode abging. Welcher von diesen beiden gleichnamigen Männern war nun der Urheber der zwei Tonsätze, welche Rhau's Sammlung unter diesem Namen enthält; eines vierstimmigen: Tröst' mich, o Herr, und eines fünfstimmigen über die bekannte Weise des Weihnachtsliedes: Vom Himmel hoch da komm' ich her?**) Von beiden könnten sie herrühren, denn nehmen wir den Sachsen Forster auch nur etwa auf 67 Jahre alt an bei seinem Tode, so hatte er um die Zeit der Herausgabe der 123 Lieder für die gemeinen Schulen bereits 24 Jahre: für die Möglichkeit der Urheberschaft des Süddeutschen Forster bedarf es keines weiteren Beweises. Für jenen ersten scheint noch der Umstand zu sprechen, daß es wahrscheinlicher sei, Rhau habe eines Landsmanns, als eines Fremden Tonsätze aufgenommen in seine Sammlung. Aber in dieser hat der Sammler offenbar die nach seiner Meinung besten Werke seiner Zeitgenossen auf dem Gebiete des geistlichen Liedergesanges zusammengestellt, ohne Rücksicht auf Herkunft der Meister; er hat vorzüglich Hervorbringungen älterer bewährter Tonkünstler gewählt, und da im Übrigen auch jene beiden, unter Georg Forsters Namen aufgenommenen Tonsätze mehr das Gepräge älterer Zeit tragen, so möchten wir für den Herausgeber der frischen Liedlein gegen Gerber entscheiden. Von jenen beiden geistlichen Tonsätzen Forsters zeichnet sich der über Luthers bekanntes Weihnachtslied dadurch aus, daß, während dessen Melodie im Tenor erscheint, die Oberstimme die Singweise des alten Volksliedes „Aus frembden Landen komm' ich her" dazu führt, mit einigen verbrämenden Sylbendehnungen; eine Weise, die örtlich jene erste, sonst allgemeiner ver-

---

*) Walter p. 256 beruft sich auf M. Christian. Fr. Wilischii Incunabula Scholae Annaebergensis, und M. Tobiae Schmidts Chronic. Cygn. p. 423. Gerber auf S. 95 des Vorberichts zu Dr. Gleichens Dresdnischer Reformationshistorie.

**) Beispiel Nro. 21.

breitete, verdrängt hat, während man sie anderwärts einem zweiten Weihnachtsliede Luthers von gleicher Strophe aneignete: „Vom Himmel kam der Engel Schaar". Es gereicht dem Tonsatze Forsters zu besonderem Vorzuge, daß bei einer Verknüpfung, wie er sie wählte, doch Alles fließend, angenehm, wohllautend erscheint, daß die begleitenden, unter sich einander selbständig nachahmenden Stimmen dem Ganzen eine heitere Beweglichkeit geben, indem sie zugleich den Hauptgesang genügend hervorheben. Dem Meister gebührt eine ehrenvolle Stelle in der Reihe seiner Zeit- und Kunstgenossen. Unter den weltlichen Gesängen in seiner Liedersammlung sind deren vier durch Umdichtungen, zur Hälfte von Vespasius, zur Hälfte von Knaust, auf das geistliche Gebiet hinübergezogen worden: Nach Lust hatt' ich mir auserwählt — Vor Zeiten war ich lieb und werth — Vergangen ist mir Glück und Heil — Dieweil umbsunst itzt alle Kunst; — ein Umstand, der auf ihre Beliebtheit schließen läßt, wenn wir nicht etwa den Worten ihrer Lieder, die eine geistliche Umgestaltung leicht vergönnten, den ihnen gewordenen Vorzug zuschreiben wollen.

Über die Lebensumstände des **Stephan Mahu**, von dem Rhau's Sammlung fünf Tonsätze enthält, fehlen uns alle Nachrichten. Einzelne seiner Werke finden wir in Sammlungen jener Zeit zerstreut: eine von ihm selber veranstaltete aller, oder auch nur bestimmter, gleichartiger, ist, soviel uns bekannt geworden, niemals im Druck erschienen. Wir besitzen ihrer nur eine geringe Anzahl; vielleicht war der Meister nicht einmahl, seinem äußern Berufe nach, Tonkünstler, wenn er auch als gründlicher und gewandter Setzer erscheint. Sein umfangreichstes Werk möchten seine Lamentationen für die heilige Woche seyn, die uns der Thesaurus musicus des Joanuellus (Venedig, 1568, bei Antonio Gardano) mittheilt: wir schließen mit Recht aus ihrem Erscheinen in einer italienischen Sammlung, die jedoch außer dieser Reihe unter sich zusammenhängender Tonsätze keine anderen unseres Meisters darbietet, daß er auch im Auslande geschätzt und beliebt war. Hier können uns nur seine mehrstimmigen Behandlungen deutscher geistlicher Lieder beschäftigen. Zunächst nennen wir unter denselben einen vierstimmigen Satz über die Weise des Liedes: „Christ der ist erstanden" (Nro. 24); jene alte Melodie, die wir auch bei Senfl fanden, in der Verknüpfung mit zweien andern, und die dem Liede Reußners: „In dich hab' ich gehoffet Herr" oft angepaßt zu werden pflegt. Sie ist in Mahu's Tonsatze dem Tenor zugeeignet, doch nicht ohne Einschaltungen und Ausschmückungen, erscheint also nicht in strengem Verstande als fester Gesang; die Behandlung des Ganzen ist motettenhaft. Ganz ähnlich verhält es sich mit dem fünfstimmigem Satze zu 4 Tenorstimmen und einem Basse über die Weise des alten Kirchenliedes: Christ ist erstanden, (Nro. 26). Mahu's fünfstimmige Behandlung der Melodie des Psalmliedes: „Herr Gott, erhör' mein' Stimm' und Klag'" (Nro. 77), zeigt dieselbe zwar ohne Einschaltung, jedoch mit melismatischer Ausschmückung, in der Tenorstimme; eben dieses ist der Fall mit der Singweise von Luthers Liede: „Wir gläuben all' an einen Gott" (Nro. 39). Rein als fester Gesang ist, streng genommen, nur die Melodie des Psalmliedes: „Ein' feste Burg ist unser Gott" (Nro. 61) in Mahu's fünfstimmigem Tonsatze behandelt. Auch hier ist die Weise dem Tenor durchhin zugetheilt, sie hebt sich jedoch durch ihren Fortschritt in länger gehaltenen Tönen vor den begleitenden, in kürzeren Noten rascher bewegten Stimmen hervor, welche die Grundgedanken ihrer Nachahmungen aus ihr nach den Hauptwendungen jeder einzelnen Zeile schöpfen. Durch diese Nachahmungen wird das Eintreten der Hauptstimme, wenn auch sie, wie im Anfange des zweiten Theils, mit der fünften Zeile gedrängter, lebendiger daherschreitet, zu den Worten

der alt' böse Feind

glücklich angekündigt und nachdrücklich bezeichnet, wozu denn ihr gewichtig langsamer Fortschritt in der nächsten Zeile

Mit Ernst er's jetzt meint

bei der eher gesteigerten Raschheit der anderen Stimmen einen bedeutsamen Gegensatz darstellt. Zu dem forthallenden, mit einem vollen Schlusse eintretenden letzten Tone der Melodie bilden die übrigen Stimmen einen halben Tonschluß, der das Ganze endet. Unter den Tonsätzen unserer Sammlung, bei denen die Stimmverwebung vorherrscht über die harmonische Entfaltung, darf dieser als einer der vorzüglichsten und klarsten gerühmt werden.*) Wir könnten die drei Tonsätze Mahu's über weltliche Liedweisen ganz übergehen, von denen je einer in dem ersten (Nro. 4), dritten (Nro. 4) und fünften Theile (Nro. 20) von Georg Forsters frischen Liedlein sich findet, befände sich darunter nicht einer (der letztgenannte), der in seltsamer Verknüpfung die Weisen zweier weltlicher Lieder verflicht, von denen das eine

Von edler Art, ein Fräulein zart ꝛc.

wegen seiner beliebten Melodie öfter geistlich umgedichtet worden, das andere aber, ein schon zuvor besprochenes Meisterlied,

Ach hilf mit Leid' und sehnlich klag'

durch Adam von Fulda eine ähnliche Veränderung erfahren hat. Die Melodie des ersten zeigt der Alt, die des zweiten der erste Tenor; die begleitenden Stimmen führen den Text des zweiten, wenn sie auch ihre Wendungen nicht aus dessen Weise schöpfen. Die Verflechtung dieser beiden Melodieen wird dadurch noch bemerkenswerther, daß die des ersten Liedes, der Liebeswerbung eines Mannes, gegen die so viel längere des zweiten, der Liebesklage eines Mädchens, ein zweites Mahl wiederholt werden muß, wo sie dann zu deren erstem und zweitem Theile, zwei ganz ungleichen melodischen Sätzen, gehört wird, wodurch sich schon ganz abweichende Harmonieen bedingen. Man sieht daraus, der Meister fand ein Gefallen daran, sich schwere Aufgaben zu stellen, deren Lösung, wenn auch der Kunstwerth des Geleisteten nicht ihrer Schwierigkeit entsprach, doch ihm Gewandtheit und Kraft für leichtere erhöhte, den Blick für das Auffinden des zur Verflechtung Geeigneten schärfte.

Außer den Tonsätzen der genannten Meister bringen uns die 123 Lieder für die gemeinen Schulen noch je einen von vier andern, namentlich bezeichneten: **Vogelhuber, Huldrich Bretel, Johann Weinmann, Virgilius Hauck.** Wir werden dadurch nicht hinlänglich befähigt, deren Verdienst als Tonsetzer zu würdigen, daher wir auf jene Sätze nicht näher eingehen. Vogelhuber kömmt mit 3 Bearbeitungen weltlicher Liedweisen in dem zweiten Theile von Forsters Sammlung vor (54. 57. 58); von den übrigen dort keiner. Einige nähere Nachrichten finden wir nur über Hauck und Weinmann. Von jenem bemerkt Gottfried Walter (p. 304), daß er ein Werk: Erotemata musicae practicae in lateinischer Sprache geschrieben habe; daß er sich in sinnreichen Verknüpfungen verschiedener Melodieen gefallen habe, dürfen wir aus dem Satze schließen, den unsere Sammlung von ihm enthält: einer fünfstimmigen Behandlung der Melodie des deutschen Credo: Wir glauben all' an einen Gott. Von zwei Tenoren führt hier einer, ohne Unterbrechung, jene Weise Luthers; der andere singt dagegen die dorische des Katechismusliedes: Vater unser im Himmelreich, mit Pausen nach ihren ersten beiden Zeilen, so wie ihrer vorletzten; die letzte wird gegen den Schluß nach einiger Unterbrechung noch einmahl wiederholt.

*) S. Nro. XI der zu Luthers geistlichen Liedern gegebenen Beispiele mehrstimmiger Tonsätze.

Über **Weinmann**, von dem wir einen vierstimmigen Satz über die Melodie des zuletzt erwähnten Katechismus- und Betliedes finden, die er in die Oberstimme gelegt hat, bemerkt Gerber (AL II. col. 788. 789): er sei ein treflicher Organist aus Nürnberg gewesen, und zu Wittemberg um 1542 gestorben. Die dortige Universität habe, in der Aufforderung an die Bürgerschaft, sich seinem Leichenzuge anzuschließen, ihm ein großes Lob ertheilt wegen seiner Kunst und seiner großen Gelahrtheit in der deutschen Geschichte, wie sie kaum in einem Andern gefunden werde. Wenn Gerber außerdem bei diesem Meister, so wie bei Hauck und Vogelhuber versichert, daß Hans Walters Cantional vom Jahre 1544 Choralmelodieen von ihrer Composition enthalte; so ist diese Angabe dahin zu berichtigen, daß in Rhau's Sammlung von demselben Jahre mehrstimmige Tonsätze über früher bekannte geistliche Liedweisen von ihnen zu finden seyen; von Hauck und Weinmann über die eben genannten, von Vogelhuber über die ionische Weise des Psalmliedes: „Aus tiefer Noth schrei' ich zu dir." Wie endlich der Tonsetzer geheißen, von dem ein Satz mit: **Nicolaus P.** bezeichnet, in unserer Sammlung vorkommt, ist nicht zu ermitteln gewesen.

Den größesten Theil der Tonkünstler, über die wir eben berichteten, hat Georg Rhau's Sammlung von 1554 uns vorübergeführt. Neben ihr nimmt eine andere noch unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, indem sie eine Reihe von Gesängen eines achtungswerthen Meisters uns kennen lehrt. Sie erschien 4 Jahre früher als die 123 Lieder für die gemeinen Schulen, um 1540, zwar nicht da, wo der größeste Theil ihres Inhaltes entstanden war, doch auf Veranlassung des Fürsten, der dort herrschte, und dem sie als Gönner ihres vorzüglichsten Urhebers eigends gewidmet war. Es ist das wenig gekannte Werk gemeint, unter dem Titel: „News Gesang, mit dreyen stimmen, den Kirchen vnd Schulen zu nutz, newlich in Preüßen durch Joannem Kugelman gesetzt. Auch Etliche Stuck mit Acht, Sechs, Fünff vnd Vier Stymmen hinzu gethan," das zu Augsburg durch Melcher Krießstein gedruckt, herauskam. Es führt uns dieses Buch in ein Land, dessen Herzog, Albrecht von Brandenburg, im Einverständnisse mit seinen Unterthanen, schon seit 1525 der evangelischen Lehre sich öffentlich zugewendet hatte, ein Fürst, der jedes edle, geistige Streben mit Eifer unterstützte, selbst über die Grenzen seines Landes hinaus, und dem wir auch die ersten Anfänge jener Preussischen Tonschule zu danken haben, von der weiterhin ausführlich zu reden seyn wird. Über **Johann Kugelman**, von dem der Titel nur den Namen allein nennt, wissen wir wenig mehr, als daß er Capellmeister Herzogs Albrecht war, und was wir sonst noch aus Zuschrift und Vorrede unserer Sammlung erfahren. Jene erste: „Geben zu Augspurg am XXI Tag des Herbstmonats, nach Christi gepurt M. D und XL" rührt her von Sylvester Raid, Bürger zu Augsburg. Dieser wurde — von dem Rathe Augsburgs, wie es scheint, — im Jahre 1539 nach Königsberg „botschaftsweiß" gesendet, und fand bei dem Herzoge die freundlichste Aufnahme und die größeste Willfährigkeit für seine Werbung. Der Eifer dieses treflichen Fürsten für die evangelische Wahrheit, seine Gradheit und Gerechtigkeitsliebe, zumahl aber seine besondere Neigung „zu der lustbaren und herzbiegenden, wolgeordenten Music, insonderheit wenn dieselb' zum lob und preiß des allmächtigen, himmlischen Vaters gericht wird" gewannen ihm das Herz des Botschafters. Nach seiner Rückkehr sandte dieser ihm von Augsburg aus eine Sammlung neu erschienener Gesänge, und empfing dagegen mit einem gnädigen Schreiben jene, durch Hans Kugelman, des Herzogs Musicus, einen Augsburger von Geburt, dreistimmig gesetzte geistliche Lieder, mit dem Begehren, sie ordentlich, fleißig, und, so viel möglich, mit eigentlicher Untersetzung der Texte drucken zu lassen. Dieses geschah; Siegmund Salminger zu Augsburg fügte diesen Sätzen noch einige mehrstimmige anderer Meister hinzu, und Georg Frölich, Stadtschreiber eben da, setzte, in Form einer Vorrede, einen „Lobbrief

über die Musica in gemain" dem Ganzen voran, wie es nun vor uns liegt. Diese Lobrede ist in dem treuherzigen, gewinnenden Tone geschrieben, der zumahl die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts auszeichnet. Wie sehr die Musik die rechte Kunst jener Zeit gewesen, vorzüglich unter den Evangelischen, erkennen wir aus der Wärme und Innigkeit, mit der wir sie damals, nach Luthers Vorgange, so oft in ähnlichen Lobreden gepriesen finden. In einer von innen heraus gewaltig aufgeregten Zeit, wie keine wohl wieder gewesen, einer Zeit, voll des lebendigsten Dranges nach innerer und äußerer Erneuung, und deshalb auch der hartnäckigsten Kämpfe, der heftigsten Zerwürfnisse, und, neben gesunder und hofnungsreicher Entfaltung eines neuen Lebens, auch der wahnsinnigsten Zerrbilder, wodurch dieses getrübt wurde; in einer solchen Zeit war die Tonkunst, in der das Verschiedenartigste, scheinbar Widerstrebendste in Wohllaut sich auflöste, und, je länger je mehr, die tiefste Seele des vereint Zusammenklingenden offenbarte, eine wahrhafte Erquickung und Stärkung auf dem Lebenswege, ihrem innersten Wesen nach die Verheißung einer schöneren, friedevollen, das Getrennte, ohne des Einzelnen Eigenthümlichkeit aufzuheben, vereinenden Zukunft. In diesem Sinne sieht nun auch der Schreiber unseres Lobbriefes die von ihm geliebte Kunst an. Sie ist ihm göttlichen Ursprungs, eine Erinnerung an die ewige Harmonie der Himmel, einst der Heimath unserer Seelen; von daher sei es einigen, besonders dazu gearteten Menschen gegeben, einen Nachhall zu erwecken, Klänge mancherlei Art verflechtend; Klänge, neben, über, um, unter und mit einander sehnend vereint, bald mit zarter Behendigkeit, dann wie mit prangendem Stillstehen; bald gar lieblich und holdseelig, dann aber scharf und ernstlich, mehr als Menschenwitz auszudrücken vermöge. Wie nun gar Manches im Alterthum berichtet werde von den wunderwürdigen Wirkungen dieser Kunst, so erscheine auch in der Gegenwart noch ihre Kraft, ein Bild ihrer ursprünglichen Würde. Wo durch Wohlehrbarkeit, satten, guten Rath, ehrliche Künste, Sitten, Tugenden, Beständigkeit, Mannheit, Geduld, Weisheit, Fürsichtigkeit, Gottseeligkeit, die strengen, unerbittlichen Tyrannen inmitten ihres Grimmes gestillet, die hartnäckigen, unbilligen Gemüther gemildert, die widerspenstigen, ungehorsamen, neidigen, undankbaren, gehässigen Menschen zu Einigkeit, Frieden und Gehorsam bewegt würden; was gehe da hervor, als eine wohlgeordnete Musik, Gesang und Saitenspiel! Wie die Musik von hohen, niederen, scharfen, weichen, harten, milden, groben Stimmen, kurzen, langen, dicken und mittelmäßigen Saiten zu einander gerichtet seyn müsse, so auch das Löblichste und Beständigste auf Erden (wiewohl Alles vergänglich sey) aus rechter Zusammenstimmung der edlen Tugenden und Gaben Gottes! „Und wollte Gott," fährt er dann fort, „daß die elende, blinde, in Zwietracht und allen Lastern versunkene Welt einmahl dahin zu bewegen wäre, der wahren Musik unerzählige Frucht und Nutzbarkeit zu erkennen, daraus sie sich des nothwendigen, rechten Saitenspieles: aufrichtigen, löblichen Lebens und Wandels erinnerte; unbezweifelt, die übermäßige, verderbliche Begierde zu herrschen, der schändliche, hoffärtige Ungehorsam wider die Oberkeiten, der unersättigte Geiz, Neid, Haß und andere Laster würden aufhören, und zum wenigsten daraus erfolgen, daß man doch hell und lauter sehe, daß nicht eine jede Saite auf die Lauten der Ehre, auch nicht eines Jeden falsche und heisere Stimme zu der edlen Musica zu gebrauchen wäre, bevor ab in großen Landen und Städten, da nichts anders mangelt, denn rechte Musica und Zusammenstimmens. Der Discantist will den Baß, der Bassist den Alt, und ein Jeder singen, dazu er von Natur und Übung unbestimmt ist. Darum lautet es auch jetzt in der Welt eben wie ein Käfer oder Roßwibel in eim Baurenstiefel, wäre nit Wunder, daß der recht Lutinist, Gott im Himmel, erzürnet, und die mißhällenden, faulen, verstockten Sayten zertrümmert, und die Lauten wider den Boden schlüge." So eiferten die Besten jener Zeit mit hell auflodernbem Unmuthe über die Gebrechen ihrer Gegenwart, deren Umschaffung sie mit glühendem Eifer, unter Mühen

und Kämpfen erstrebten, und eilten dann, sich zu erfrischen, in das Gebiet einer Kunst, die im bedeutsamen Vorbilde das Vollkommnere, wonach sie trachteten, ihnen darstellte.

Unsre Sammlung enthält 39 mehrstimmige Tonsätze, deren Mehrzahl — 26 dreistimmige, und je einer zu 8 und 5, so wie 2 zu 4 Stimmen — von Hans Kugelman herrühren. Jene ersten 26 bilden eine besondere Abtheilung unter dem Namen des Cantus Prussiae, der Preußischen Tria, des Preußischen Gesanges; sie, nebst den andern vier Kugelmanschen Sätzen, werden dasjenige seyn, was Herzog Albrecht Sylvestern Raid zusendete, um es in Augsburg drucken zu lassen, weil damals in Preußen wohl eine Notendruckerei noch nicht bestand. Die übrigen acht-, sechs-, fünf- und vierstimmigen Gesänge rühren her von Hans Heugel, Jörg Planckemüller, Valentin Schnetlinger und Thomas Stolzer; diesem letzten begegneten wir bereits in den 123 Gesängen, von den übrigen besitzen wir keine weitere Nachricht, als daß Tonsätze von ihnen in einer von Salminger 1545 zu Augsburg herausgekommenen Sammlung sich finden, weshalb wir sie wohl für dessen Landsleute werden halten dürfen. Nur 4 Gesänge unserer Sammlung (Nro. 21. 32. 35. 37.) — eine dreistimmige lateinische Messe und drei deutsche vierstimmige Lieder — sind mit der Bemerkung: incerto auctore bezeichnet; bis auf jene Messe und 7 andere lateinische, dreistimmige Gesänge Kugelmans besteht das Ganze aus deutschen Schrift- und Psalmliedern, und einigen motettenhaft behandelten Schriftstellen.

Merkwürdig ist diese Sammlung als die, so viel ich finden konnte, älteste Quelle für 2 geistliche evangelische Lieder, ihre Melodieen, und die frühesten Tonsätze über dieselben; das Lied nämlich: Nun lob' mein' Seel' den Herren*), über den 103ten Psalm, und das über den Lobgesang der Engel bei des Herrn Geburt gedichtete: Allein Gott in der Höh' sei Ehr'.**) Das erste derselben wird schon durch ältere Zeugnisse dem Dr. Johann Gramann, auch Poliander genannt, zugeschrieben. Nathan Chyträus nennt ihn in allgemeinen Ausdrücken dessen Urheber: umständlicher äußert sich Martin Chemnitz darüber in seiner Erklärung des 103ten Psalms: „Es hat der weiland durchleuchtige hochgeborne Fürst und Herr, Albrecht, Herzog in Preußen, diesen Psalm für anderen allezeit lieb und werth gehalten, auch denselben durch den gottesgelahrten, ansehnlichen, wohlberühmten Mann, Johannem Poliandrum, lassen gesangsweise in gute schöne deutsche Verse bringen, unter einem freudigen Tenor, welcher, eben wie die Worte lauten, auch durch den Gesang das Herz erwecken und aufmuntern mag. Wie derselbe denn fast in allen unseren Kirchen also gesungen wird.“ Johann Gramann wurde am 5ten Juni 1487 zu Bayrisch Neustadt geboren, widmete sich zu Leipzig der Gottesgelahrtheit, erhielt dort die Würde eines Magisters, dann eines Doctors der Theologie, und das Amt eines Subrectors. Um 1519, bei dem bekannten theologischen Wettkampfe zwischen Luther und Dr. Eck, soll er Amanuensis dieses letzten gewesen, allein durch dessen Gegner von der Wahrheit seiner Lehre überzeugt worden seyn, so daß er aus dessen Widersacher sein eifriger Schüler und Anhänger wurde. Er erhielt nun zu Wittenberg, wohin er sich wandte, die theologische Doctorwürde, und durch Luthers Fürsprache endlich das Amt eines Pfarrers an der Altstädtischen Kirche zu Königsberg in Preußen. Dort war er, in Gemeinschaft mit Johann Brismann und Paul von Spretten, für die Kirchenverbesserung thätig, schied jedoch aus dem Leben in noch rüstigem Mannesalter, indem er vor zurückgelegtem 54sten Jahre, am 29sten April 1541, vom Schlage gerührt, starb. Nun ist es befremdend, weder Lied noch

*) Beispiel Nro. 22.
**) Beispiel Nro. 23.

Melodie in den unter Luthers Augen erschienenen, zum Gebrauche für den Gemeinegesang bestimmten Liederbüchern zu finden. Denn voraussetzen dürften wir doch, daß Luthers Schüler und Freund seinem Meister ein von ihm gedichtetes Psalmlied nicht werde vorenthalten haben, da dieser so dringend empfohlen hatte, die Kirche mit solchen zu beschenken, und mit seinem Beispiele selber vorangegangen war. Dennoch enthält weder die Ausgabe des Walterschen Gesangbuches von 1544 unser Lied, noch selbst dessen spätere vermehrte von 1551; eben so wenig ist es anzutreffen in den 1544 bei Rhau zu Wittenberg erschienenen 123 Gesängen für die gemeinen Schulen, noch den beiden Ausgaben des von Valentin Bapst zu Leipzig 1545 und 1547 zu Leipzig mit Luthers Vorrede gedruckten Gesangbuches. Ohne Melodie, noch Hinweisung auf eine solche, und in niederdeutscher Mundart, steht es in dem zweiten Theile des durch den Superintendenten Hermann Bonn zu Lübeck 1545 herausgegebenen Enchiridion Geistlicher Lieder und Psalmen. Durch den Platz, den ihm dieses Buch anweis't, wird zugleich bezeugt, daß es bis dahin in keines der zu Wittenberg erschienenen Gesangbücher aufgenommen gewesen; denn der zweite Theil dieses Enchiridions, wie ähnlicher, meist zu Magdeburg erschienener geistlicher Gesangbücher, war eben für solche Lieder bestimmt, die zu Wittenberg noch nicht kirchlich anerkannt waren. In hochdeutscher Sprache finde ich in einem lutherischen Gesangbuche es erst um 1569, jedoch unter dem Namen Pauls von Spretten, und nun auch mit seiner Melodie; es ist in den bei Theodosius Reichel zu Straßburg gedruckten Psalmen, geistlichen Liedern und Kirchengesängen, und in eben dem Jahre erscheint es in den bei Johann Wolf zu Frankfurt am Mayn herausgegebenen Kirchengesängen. Nun verbreitet es sich schnell durch alle bedeutenden geistlichen Melodieenbücher; in Keuchenthals (1573, Blatt 558), in Zinkeisens Gesangbuche (1584, Bl. 268) ist es aufgenommen, jedoch stets unter dem Namen Pauls von Spretten. Doch ist jene zuerst genannte Straßburger Liedersammlung nicht die früheste, in der es in seiner ursprünglichen Gestalt als anerkanntes Kirchenlied vorkommt. Denn drei Jahre früher, um 1566, theilt ein Anhang zu dem Kirchengesangbuche der böhmischen Brüder es mit, welcher geistliche Lieder enthält, „deren etliche von Alters her in der Kirchen einträchtiglich gebraucht, und etliche zu dieser Zeit von erleuchteten frommen Christen und gottseeligen Lehrern neu zugerichtet sind.“ Auch hier, obgleich eine Namenbezeichnung durch die Anfangsbuchstaben des Tauf- und des Familiennamens mangelt, wie sie in diesem Buche sonst gewöhnlich vorkommt, hat die handschriftliche Bemerkung eines früheren Besitzers von dem mir vorliegenden Abdrucke, — eine mit dem Erscheinen desselben ohnfehlbar gleichzeitige — Paul von Spretten als den Dichter des Liedes genannt; es steht über der Melodie: Paulus Speratus Episcopus Pomesaniensis in Prussia. Daß nun unser Lied und seine Singweise aus den Kirchengesängen einer fremden evangelischen Gemeine erst in die lutherische Kirche gelangt seyn solle, obgleich beides unzweifelhaft in deren Schooße entstand, ist nicht wahrscheinlich. Glaubhafter dürfte es seyn, daß beides zuerst in den, von mir nicht selbst gesehenen, aber in der Vorrede zu Zinkeisens Gesangbuche erwähnten Wittenberger Kirchengesängen vorkommen werde, welche 1562, von Paul Eber übersehen, daselbst erschienen, und daß von dort aus seine weitere Verbreitung erfolgt seyn möge, indem spätere Sammler meist auf die Wittenberger Gesangbücher zurückgingen. Daß diese Verbreitung so spät erfolgte, daß dann sogar der Dichter ungewiß blieb, möchte aus folgenden Ursachen zu erklären seyn. Johann Gramann wird es in seinen letzten Lebensjahren gedichtet haben; sein schleuniger unerwarteter Tod, der nach Chyträus sogar schon 1540 erfolgt seyn soll, hat ihn wahrscheinlich verhindert, es Luther mitzutheilen. Paul von Spretten überlebte ihn um 14 Jahre — er starb erst am 17ten September 1554; — er war Dichter mehrer geistlicher Lieder, ja, eines der frühesten, durch das die evangelische Lehre eindringend verkündigt wurde (Es ist das

Heil uns kommen her); unser Psalmlied stammte aus Preußen, man schrieb es daher ihm, dem schon Gefeierten, eher zu, als dem unbekannteren Graman; erst spätere Nachforschungen, und darauf gegründete Zeugnisse, deshalb vor den früheren dennoch glaubwürdiger, stellten diesen als Urheber fest. Die bis dahin unbekannte Strophe des Liedes hinderte wohl Anfangs seine schnellere Verbreitung; man mußte durch die Melodie erst mit derselben sich näher befreunden, und diese, scheint es, hatte erst von dem Kunstgesange aus sich geltend zu machen, und Beliebtheit zu gewinnen. Denn sie wird eher von einem kunstmäßig gebildeten Tonsetzer herrühren, als einem volksmäßigen Sänger. Die Strophe des Liedes, eine zwölfzeilige, iambische, durch je zwei und zwei Zeilen in sechs, sehr bestimmt gesonderte Absätze geschieden, deren erste zwei, im Wechsel sieben- und achtsylbiger Zeilen übereinstimmend, den Aufgesang, die übrigen vier, mit sieben- und sechssylbigen Zeilen wechselnd, den Abgesang bilden, hat kein volksmäßiges Gepräge; um sie sangbar und eingänglich zu machen, bedurfte es eines Tonkünstlers, der des Volkstones in der Melodie mächtig, ihn zwanglos auf sie zu übertragen vermochte. Nun ist aber die Singweise, die unserem Liede noch jetzt ausschließend eignet, mit vielem Geschicke herausgebildet in ihren Hauptzügen aus der, schon seit 1535 wenigstens, in der evangelischen Kirche einheimischen

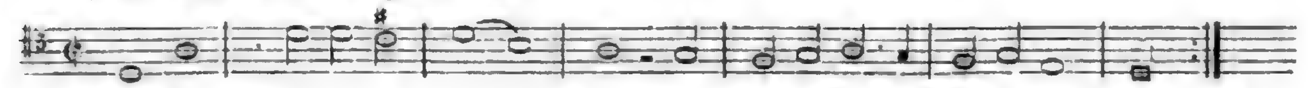
O Herre Gott, dein göttlich Wort
ist lang verdunkelt blieben rc.

Sie entlehnt bezeichnende Wendungen von dieser älteren, und gestaltet sie dennoch selbständig aus; was dort in rhythmischem Wechsel nur zuweilen hervortritt, das dreitheilige Maaß, ist hier das unbedingt vorherrschende geworden, und die neue Weise erscheint nun als eine der bewegtesten, freudigsten, festlichsten des evangelischen Kirchengesanges, das Werk eines kundigen, sinnigen, in volksgemäßem Sinne schaffenden Tonmeisters. Nehmen wir diese Voraussetzung als festgestellt an, so werden wir kaum zweifeln dürfen, obgleich uns ein ausdrückliches Zeugniß darüber mangelt, Hans Kugelman sey der Sänger jenes „freudigen, herzerweckenden Tenors“ gewesen, unter den Herzog Albrecht von Preußen Gramans Psalmlied habe bringen lassen. Auch deutet der Umstand darauf hin, daß diese Singweise als Grundlage von vier Tonsätzen — zu drei, vier, fünf und acht Stimmen — in unserer Sammlung erscheint, woraus man folgern darf, daß, wenn nicht etwa ein besonderer Auftrag des Herzogs davon die Veranlassung war, der Setzer um so lieber mit ihr sich beschäftigt habe, weil er auch ihr Sänger gewesen. In Kugelmans dreistimmigem Satze über dieselbe, und so auch in dem vierstimmigen, ist, mit Ausnahme weniger Sylbendehnungen und Bindungen in den begleitenden Stimmen, Ton gegen Ton gestellt, und bei den Ruhepunkten der Melodie, nach je zwei und zwei Zeilen des Auf- wie des Abgesanges, hören alle Stimmen zu gleicher Zeit auf. Es fehlen also an solchen Stellen Verbindungsglieder, die den stetigen Fluß des Ganzen unterhielten, dieser wird vielmehr fünfmahl unterbrochen. Anders ist es in dem fünfstimmigen Satze. Die lebhaft sich fortbewegenden, reich verzierten Begleitstimmen bilden, einander nachahmend, eine kurze Einleitung, bis im Tenor die Melodie eintritt; hier geht sie dann, ohne Unterbrechung, stetig fort, ohne andere, als die gehörigen Ruhepunkte, und diese werden allezeit durch das Tongewebe der übrigen Stimmen ausgefüllt. Theilweise flicht sich dieses zusammen aus Wendungen, die der Melodie entlehnt sind; eine strenge Nachahmung derselben findet zwar nicht statt, doch ist das daher Entlehnte an allgemeinen Zügen kenntlich. Wo die Melodie schweigt, setzt mit ihr zugleich auch eine der begleitenden Stimmen ab, den letzten Ruhepunkt vor dem Ende ausgenommen; ihre Einschnitte werden daher durch mindere Tonfülle in den meist nur dreistimmigen Zwischensätzen bezeichnet, und ihr rhythmischer Gehalt wird minder

verdunkelt als in ähnlichen Tonsätzen, wo die Singweise dem Tenor zugetheilt ist, und die begleitenden Stimmen einander mannichfach durchkreuzen. In der Art diese letzten zu behandeln könnte Kugelman dem späteren Haupte der Preußischen Tonschule, Johann Eccard, Vorbild gewesen seyn, und wir dürften behaupten, dessen Tonsatz über unsere Melodie habe aus dem seines Vorgängers sich entwickelt, das von diesem nur Erstrebte wirklich erreicht. Der Übergang der Melodie in die Oberstimme, wo sie, wenn auch zuweilen überschritten, doch immer herrschend waltet, war dafür ein vorzügliches Mittel; nur die fortgehenden, verknüpfenden Zwischensätze hat Eccard vermieden, gegen seine sonstige Gewohnheit. Doch ist dies wohl nur darum geschehen, um bei der ungewöhnlichen Strophe des Liedes der Gemeine die Einschnitte des Gesanges recht deutlich werden zu lassen, denn in der Einführung jener den Fluß des Gesanges fortleitenden Mittelglieder bewährt sich sonst dieses Künstlers größeste Meisterschaft. Kugelmans achtstimmiger Satz über unsere Melodie, der wiederum dieselbe dem Tenor zutheilt, bildet sich aus zwei vierstimmigen Wechselchören; der tiefere derselben ist in dem allein aufgezeichneten, ihm vorangehenden höheren, canonisch verschlossen, und dieser trägt daher die Überschrift: Fuga octo vocum sub quatuor. Der tiefere Chor soll nämlich nach vier Zeiten (½ Takten) dem höheren in der Unterquarte nachfolgen (in subdiatessaron post quatuor tempora); so erscheint denn in diesem die Melodie in dem Tonumfange von B, in jenem von F. Auch hier ist der Fluß des Gesanges, ohne unterbrechende Ruhepunkte, erstrebt. Der eintretende Chor greift entweder ein in die Schlußwendung des verhallenden, oder setzt doch den von demselben begonnenen Takt fort und füllt ihn aus, so daß nirgend ein Stillstand wahrgenommen wird. Am Ende enthalten dann die letzten vier Takte des höheren Chores eine freie, unter dem Canon nicht mehr begriffene Schlußformel, welche den Ausgang des tieferen begleitet. Diesen achtstimmigen Satz finden wir noch 28 Jahre später in einer zu Nürnberg (1568) bei Ulrich Neuber durch Clemens Stephani herausgegebenen Sammlung, welche fünf-, sechs-, sieben-, acht-, zwölf- und mehrstimmige, in vier Stimmen canonisch verschlossene Sätze enthält; lange noch hat er also einer Beliebtheit genossen, die seine kunstreiche Gliederung bei fließendem Gesange ihm wohl verdiente. Beiläufig sey hier noch des Daseyns einer zweiten Melodie*) für Gramans Lied gedacht, die aber wohl jüngeren Ursprungs seyn wird, als die von Kugelman gesetzte. Wir finden sie in dem von Siegmund Hemmel, Fürstlich Würtenbergischem Capellmeister, vierstimmig gesetzten, und um 1569, nach dieses Tonkünstlers Tode, zu Tübingen herausgegebenen Psalter. Sie mag also zwischen 1562 — wo wir die früheste Verbreitung unseres Liedes in Deutschland annahmen — und dem Jahre der Herausgabe entstanden seyn, vielleicht von dem Setzer selbst herrühren. Anklang scheint sie nirgend gefunden zu haben, selbst in das große Würtenbergische Gesangbuch (dessen in der Folge zu gedenken seyn wird) ist sie, seinem späteren Abdrucke zufolge, nicht übergegangen.

Wie von der Melodie des Gramanschen Psalmliedes, so könnte Hans Kugelman auch Sänger der Weise des deutschen Gloria gewesen seyn: Allein Gott in der Höh' sei Ehr." Dieses Lied rührt her von Nicolaus Decius, evangelischem Prediger zu Stettin, früher Mönch und zuletzt Prior im Kloster Steterburg, Fürstenthums Wolfenbüttel. Man rühmt ihn als geschickten Harfenspieler, und hat wohl deshalb vorausgesetzt, er habe auch die Singweisen zu seinen Liedern erfunden, wofür ich jedoch ein

*) Ihr Anfgesang lautet folgendermaaßen:



zuverlässiges älteres Zeugniß nicht aufzufinden vermochte. Eine frühere Quelle für das eben genannte Lied als unsere „Preußischen Tria" ist mir nicht bekannt; gleichzeitig steht es, 1540, in den zu Magdeburg bei Michael Lotther in hochdeutscher Sprache gedruckten Geistlichen Liedern und Psalmen. Unter Kugelmans Satze erscheint es mit einigen Abweichungen; so heißt der Abgesang der ersten Strophe:

Ein Wohlgefalln Gott an uns hat
Um Christi willn, ohn underlaß,
All' feind' sind überwunden,

während jene andere Liedersammlung die gewöhnliche Lesart hat. Kugelman hat nicht mit einem Satze über die bekannte, hier, wie in allen älteren Singebüchern, im dreitheiligen Takte erscheinende Melodie sich begnügt, er hat deren zwei gegeben, beide zu drei Stimmen; in dem einen drei Diskante, in dem andern deren zwei und ein Tenor. Eine jener oberen Stimmen führt den Hauptgesang, der von der andern bald überstiegen wird, bald über sie vorherrscht. Die Form dieser Sätze ist nicht die einfache, Ton gegen Ton: sie weben sich zusammen aus Nachahmungen, die auf die Hauptmelodie gegründet sind. Diese erscheint auch hier unzertrennt, nur daß vor den letzten beiden Zeilen des Abgesanges ihr Fortgang bis in den nächstfolgenden Takt verzögert wird, auch in dem zuletzt erwähnten Satze ungleicher Stimmen die vorletzte Melodiezeile einen kurzen Anhang zeigt, während die andere Diskantstimme mit eben dieser Zeile später dazu einsetzt. Merkwürdig ist auch am Schlusse dieses Satzes der, bei untadelhafter Stimmenführung, unmittelbar vor dem Ende in der Harmonie frei eintretende Tritonus; offenbar beabsichtigt, wohlklingend, wenn auch etwas zu weich und sehnend im Ausdrucke für die Worte des Liedes. Kugelmans Urheberschaft der Melodie können wir freilich durch nichts Anderes belegen, als die Vermuthung, die aus der Doppeltheit des Satzes über dieselbe entspringt, während er bei jeder andern, die zuvor besprochene ausgenommen, mit nur einem sich begnügt; durch das früheste Erscheinen der Melodie selbst, bei ihm; durch deren nahe Beziehung zu der des 103ten Psalms in Form und Wendung des Gesanges; endlich selbst durch die Abweichung in den Worten des Liedes, die auf eine ältere, später abgeänderte Gestalt desselben zu deuten scheint. Für Decius streitet nur die allgemeine Vermuthung, die aus seiner Fertigkeit in der Tonkunst, und seiner Liebe zu ihr hervorgeht. Sicher zu entscheiden ist hier eben so wenig, als bei jener anderen Melodie, wo freilich manches Andere noch unsere Voraussetzung unterstützte; ausdrückliche, glaubwürdige, gleichzeitige Zeugnisse, wir wiederholen es, sind nicht vorhanden. Darum haben wir auch Kugelmans, wie zuvor Senfls, nur hier, unter den Setzern, gedacht. Was seine übrigen Sätze betrift, so hat nur ein einziger derselben die Melodie eines weltlichen Liedes zum Gegenstande; er ist, wie die meisten derselben, dreistimmig, lebendig und frisch, den Worten angemessen:

Fröhlich will ich singen,
Kein Traurigkeit mehr pflegen 2c.

Bei Joh. Eccard werden wir diesem Liede wieder begegnen; es mag in Preußen entstanden, mindestens dort besonders beliebt gewesen seyn. Seine Weise, wie Kugelman sie seinem Satze als stetige Grundlage gegeben, trägt das Gepräge einer im Volke entstandenen; Eccards Satz ist ein motettenhafter, dessen Grundgedanken er wohl selbst erfand, wenn auch zuweilen Anklänge an jene ältere Melodie darin hervortreten. Kugelmans andere Sätze, außer den motettenhaften und den schon besprochenen, sind auf die bekannten Weisen von fünf kirchlichen Liedern gegründet: „Vater unser im Himmelreich 2c. (die dorische); Wir gläuben all' an einen Gott 2c.; Dies sind die heil'gen zehn Gebot 2c.

(die mixolydische); Vergebens ist all Müh' und Kost rc., und: Ein' feste Burg ist unser Gott*). Dieser letzte Satz, der früheste über diese Melodie mir vorgekommene, bildet sich aus zwei Diskanten und einem Tenor, und in diesem, also der Grundstimme, finden wir die Melodie. Dort tritt sie ein nach einer kurzen Einleitung, in der die andern beiden Stimmen den Eingang ihrer ersten Zeile nachahmen; über sie baut sich nun die Harmonie auf, während sie ihren Gang ohne Unterbrechung fortsetzt, und die oberen Stimmen, Zeile für Zeile, wie zuvor einleitend, so nunmehr begleitend, ihr anfängliches Spiel wiederholen. Ähnlich ordnete Georg Rhau, wie wir es zuvor gefunden, sein Tongewebe über eben diese Melodie; und so haben zwei Tonsetzer, die frühesten wohl, die sie behandelten, darin sich begegnet, daß sie ihr eine, in Tonsätzen jener Zeit sonst ungewöhnliche Stelle anwiesen, als die angemessenste für das Gepräge fester, kühner Glaubensfreudigkeit, das sie trägt. Der Satz über die dorische Weise des Liedes: Vater unser im Himmelreich wird durch einen Alt und zwei Diskante geführt. Hier tritt mit dem Ende jeder Lied- und Melodiezeile für alle Stimmen ein Ruhepunkt ein; wie alle gemeinschaftlich aufgehört, so beginnen sie auch wieder mit der nächsten Zeile, doch nicht Ton gegen Ton stellend, sondern in freier mannichfaltiger Bewegung, ohne eben ihre Wendungen aus der Hauptstimme zu entlehnen. Diese ist in den zweiten Diskant gelegt, den der erste, den größesten Theil der dritten Zeile ausgenommen, nicht überschreitet.

Die Formen des Kugelmanschen Satzes sind mannichfaltig, wie wir gesehen; er ist gewandt, sangbar in den begleitenden Stimmen, nicht ganz frei von verbotenen Fortschreitungen, die zwar in der Genauigkeit der Nachahmungen eine Erklärung finden, aber doch wohl hätten vermieden werden können. Man wird diesen Meister stets unter den besseren Setzern jener Zeit nennen müssen; war er auch Sänger der Melodieen, die wir ihm zuschreiben möchten, und die zu den belebtesten, freudigsten des evangelischen Kirchengesanges gehören, so hätte er zwei, damals selten zusammentreffende Gaben mit Ruhm in sich vereinigt.

Die Tonsätze anderer Meister, die, nach Raids Angabe, Salminger unserer Sammlung beifügte, sind meist Motetten über Texte der heiligen Schrift, und wenige nur behandeln Melodieen geistlicher Lieder, dann aber in der herkömmlichen Art der Componisten aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Wir zeichnen nur einen unter ihnen aus, von einem unbekannten Meister; denn nur im Tenore der ersten Abtheilung desselben ist der Name Jörg Plankenmüller angegeben. Er behandelt die phrygische Weise des Liedes: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir**) vierstimmig, zu drei Strophen desselben, nach seiner ältesten Gestalt, wie es 1524 mit sieben anderen Liedern unter dem angeblichen Druckorte Wittenberg erschienen ist. Zu der ersten Strophe erscheint die Melodie in der Oberstimme, zu der zweiten im Tenor, zu der dritten im Basse; doch sind derselben hier die Worte dieser Strophe in ihrer späteren Gestalt unterlegt, nach Walters Gesangbuche von 1524:

Darum auf Gott will trauen ich,
auf mein Verdienst nicht bauen rc.,

während die begleitenden Stimmen dazu die dritte Strophe des älteren Liedes (die vierte des neuen) singen. Recht deutlich zeigt sich an eben diesem Satze, wie die Ansicht der Setzer der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, die eine jede Stimme einzeln für sich betrachtete, und ihr eine eigene Tonart nach ihrem beson-

---

*) Beispiel Nro. 24.
**) Beispiel I. Nro. 2.

deren Tonumfange beimaaß, oft mit der Nothwendigkeit in Widerstreit gerathen mußte, daß in Sätzen über eine Hauptmelodie als feste Grundlage des Ganzen, diese endlich alle übrigen nach sich ziehe und die Gesammttonart bestimme. Die Grundmelodie, die von dem Basse geführt wird, zeigt sie in dem Umfange des versetzten Phrygischen, dem Schlüssel ist also auch ein b beigezeichnet, das in den anderen Stimmen fehlt, weil diese den ursprünglichen Umfang jener Tonart festzuhalten streben. Allein in der letzten Melodiezeile wird die Oberstimme, und mit ihr die Gesammtheit des klingenden Körpers aller übrigen, durch die Macht der Haupt- und Grundstimme in deren System hineingezogen, das Gesetz des Zusammenklanges überwindet das der selbständig-tonischen Ausgestaltung der einzelnen Glieder desselben, und am Schlusse des Ganzen fühlt es der Hörer deutlich, daß dieses Gesetz auf der Tonart der Hauptstimme beruhe. Konnte es Anfangs zweifelhaft seyn, ob nicht das ursprüngliche Phrygische die Tonart des Ganzen sey, so rührt dies daher, weil die erste Melodiezeile, für sich genommen, diese Deutung zuläßt, die richtige aber erst durch die zweite festgestellt wird.

Wir haben bisher die bedeutendsten Melodieen geistlicher evangelischer Lieder in Tonsätzen der besten Meister aus der früheren Hälfte des 16ten Jahrhunderts an uns vorübergehen lassen. Es muß uns aber befremden, daß einige innerhalb dieses Zeitraums urkundlich entstandene, zu den trefflichsten unseres Kirchengesanges gehörende Weisen, ihre Setzer nicht schon damals, sondern, wie es scheint, erst gegen das Ende der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts gefunden haben. Es sind deren vier, die wir vornehmlich hiebei im Sinne haben. Zuerst die von dem Liede eines unbekannten Dichters:

O Herre Gott, dein göttlich Wort
ist lang verdunkelt blieben ꝛc.

Lied und Melodie sind bereits in dem von Joseph Klug 1535 zu Wittenberg gedruckten Gesangbuche anzutreffen; beide erscheinen dann 1537 in dem zu Straßburg von Wolf Köphl herausgegebenen, und 1545 in dem von Luther durch eine Vorrede eingeleiteten Valentin Bapsts. Die heitere, frische Weise trägt durch den in ihr vorwaltenden rhythmischen Wechsel, der örtlich in unbedingt herrschendes dreitheiliges Maaß hinübergebildet worden, ganz das Gepräge des Volksmäßigen, und da sie ihrem Liede ausschließend eigen geblieben ist, muß sie sofort allgemeinen Anklang gefunden haben. Dennoch finde ich sie nicht früher als 1575, in Anton Scandelli's fünf- und sechsstimmigen deutschen geistlichen Liedern, als Grundlage eines fünfstimmigen Tonsatzes, der sie im Tenor, und nicht ohne Einschaltungen, einführt, und erst 1597 geben Johann Eccard und Seth Calvisius sie in fünf- und vierstimmiger Behandlung, unzertrennt, und im Sinne ächter harmonischer Entfaltung. Von da an erscheint sie nun, durch andere Meister behandelt, in fast allen späteren, harmonischen geistlichen Singebüchern. Ähnlich verhält es sich mit der Melodie des Liedes:

Allein zu dir Herr Jesu Christ
Mein Hofnung steht auf Erden ꝛc.,

das bald dem Johann Schneesing (Chiomusus), bald Conrad Huber zugeschrieben wird. Zwar erscheint es erst innerhalb der letzten zehn Jahre der früheren Hälfte des 16ten Jahrhunderts; zuerst wohl, mit mehren anderen geistlichen Gesängen, auf einem einzelnen, zu Nürnberg (wahrscheinlich 1541) gedruckten Liederbogen, dann (Nro. XXI) in dem Anhange zu Bapsts Gesangbuche (1545); aber die Treflichkeit seiner Weise, einer innigen und wahrhaft erhabenen, hätte doch den Tonkünstlern jener Zeit sie als Aufgabe für ihre Sätze werth machen sollen. Dennoch enthalten weder Walters Gesangbuch in seiner vierten Ausgabe (1551), noch die seit 1541 bis zur Mitte des Jahrhunderts erschienenen mehrstimmigen Melodieenbücher,

so weit ich sie kenne, von ihr einen Tonsatz. Erst Matthäus le Maistre, Churfürstlich Sächsischer Capellmeister, giebt um 1566, in seinen Geistlichen und Weltlichen Teutschen Gesängen zu vier und fünf Stimmen, einen motettenhaften Satz über dieselbe; ähnlich behandelt sie Scandelli zu sechs Stimmen*) in seinem zuvor genannten Werke, und auch hier wiederum sind es Eccard und Seth Calvisius, die am frühesten um sie das Verdienst harmonischer Entfaltung sich erwarben. Fast eben so ist es mit der Weise von dem Betliede Pauls von Spretten:

Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ,
Ich bitt', erhör' mein Klagen rc.

Dieses ist mit seiner Melodie bereits in den erwähnten Gesangbüchern Joseph Klugs (1535) und Wolf Köphls (1537) zu finden, und dann in das Bapstsche (Anhang, Nro. XVI) aufgenommen. Die Melodie bringt aber ebenfalls Scandelli am frühesten, motettenhaft behandelt (1575); dann tritt sie in ganz einfachem vierstimmigen Satze auf (1586) unter den 50 von dem Würtembergischen Hofprediger Lucas Osiander zu Nürnberg herausgegebenen geistlichen Melodieen; nächst diesen wiederum bei Eccard und Calvisius. Endlich ist auch die Melodie des deutschen Agnus Dei:

O Lamm Gottes unschuldig rc.

lange ohne einen Setzer geblieben. Lied und Melodie treffen wir zuerst 1540 in den bei Michael Lotther zu Magdeburg erschienenen geistlichen Liedern und Psalmen; 1545 nimmt Spangenberg Beides auf in seine Kirchengesänge, und da Beides eine eigentlich liturgische Bestimmung hat, sollte man voraussetzen, daß ein mehrstimmiger Satz über die Melodie zum Gebrauche des Sängerchors früh Bedürfniß gewesen wäre. Ein nur unbedeutender, in sehr fehlerhaftem Abdrucke, findet sich dennoch erst in Joachims von Magdeburg Tischgesängen (1572), wo man ihn nicht suchen würde; ein anderer, etwas gehaltvoller, 1593 in dem von dem Churfürstl. Sächsischen Hofprediger Mirus zu Dresden herausgegebenen Gesangbuche, zu vier Stimmen, die Melodie im Tenor. Man könnte ihn jedoch für einen älteren, erst später aufgenommenen halten, weil damals jene Setzweise schon seltener geworden war.

Einen inneren Grund der Vernachlässigung so ergiebiger Aufgaben für den mehrstimmigen Tonsatz, wie es zumahl die drei zuerst besprochenen Weisen sind, weiß ich nicht aufzufinden. Die Bedeutung derselben hat uns J. Eccard**) durch seine Tonsätze, die zu seinen treflichsten gehören, auf das Eindringlichste offenbart; der ersten, als einer, die Freude an der lieblichen, seeligen Verkündigung des Wortes ausdrückenden, der zweiten als der eines kräftigen, erhabenen Glaubensliedes, der dritten als eines innigen Gebetes. Freilich vermochte die Tonkunst des beginnenden 16ten Jahrhunderts, vornehmlich weil sie einer Mittelstimme die Melodie zuzutheilen pflegte, deren innerstes Leben noch nicht völlig zu entfalten, aber sie hat doch an Ähnlichem, und auch mit wachsendem Erfolge, sich versucht. Vielleicht könnte die ungewöhnlichere Strophe der letzten beiden Lieder, die, so viel ich gefunden, ihnen mit keinem anderen jener Zeit gemeinsam ist, ein Grund der so langen Zurücksetzung ihrer Melodieen seyn; für die des ersten ist aber ein ähnlicher nicht aufzufinden. Seine Strophe, eine dem weltlichen wie geistlichen Gesange des 16ten Jahrhunderts gemeinsame, und vielleicht am häufigsten vorkommende, ist die achtzeilige, iambische, im Wechsel acht- und siebensylbiger Zeilen, wie sie den Liedern „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" und „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" zu Grunde liegt.

*) S. seinen Tonsatz Nro. 38 der Beispielsammlung.
**) S. Beispiele Nro. 131. 130. 129.

Wir schließen hiemit unseren Bericht über dasjenige, was von den Anfängen und dem Wachsthum unseres deutschen evangelischen Choralgesanges in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu sagen ist, sofern er nämlich der Tonkunst angehört. Alle Keime eines volksmäßigen Kirchengesanges in unserer Sprache, wie sie schon in den vorangehenden Jahrhunderten allgemach an das Licht gedrungen waren, empfingen durch die gewaltige Bewegung der Geister im beginnenden 16ten Jahrhunderte eine lebendige Befruchtung, kraft deren sie bald in reicher Fülle emporwuchsen. So gedieh innerhalb der kurzen Frist von kaum funfzig Jahren das lange Vorbereitete, zuvor langsam nur, doch sicher, Gezeitigte. Es geschahe mit dem Wachsthum des Protestantismus, der nach manchen, wechselvollen Kämpfen, gegen das Ende dieses Zeitraums eine gesicherte äußere Stellung und ein rechtliches Verhältniß zu der alten Kirche in Deutschland gewann, wenn er auch, ihr gegenüber, in seiner äußeren Erscheinung nicht als ein gleich fest in sich gegründetes Kirchenthum erscheinen konnte, da er sich in Landeskirchen spaltete, unter dem Schutze, ja, der Regierung und Gewalt der Fürsten und Landesherren. Doch finden wir in der Gestaltung des Gottesdienstes bei den Protestirenden darin zumeist allgemeine Übereinstimmung, daß man, nach Luthers Vorgange, dem Bestehenden sich anschloß, und nur dasjenige beseitigte, was dem Geiste des Evangeliums als gänzlich widerstrebend erschien. Von unglaublichem Einflusse auf Erweckung eines frischen, christlich frommen Sinnes, war aber das deutsche Kirchenlied und seine Singweise. Aus dem tiefsten, innersten, lebendigsten Bedürfnisse der Zeit ging es hervor; wir sahen, mit welchem Beifalle man die ersten, wenn auch spärlichen, Gaben geistlicher Lieder empfing, wie an verschiedenen Orten Deutschlands, im Norden wie Süden, im Innern, wie an den äußersten westlichen und östlichen Grenzen, gleichzeitig Sammlungen derselben erschienen, wie diese anwuchsen, wie man ernst, und wiederholt die Ansicht aussprach, man solle hinfort die Jugend dabei auferziehen, sie damit nähren, als mit der gesundesten, heilsamsten geistigen Speise; wie man zu dem würdigsten Schmucke, ja der wahrhaften Verklärung dieser Lieder durch Singweisen, das Beste in Anspruch nahm, was die Tonkunst bisher geschaffen hatte in Vorzeit und Gegenwart, auf dem Gebiete des alten lateinischen und deutschen Kirchengesanges wie der Volksweisen. Diese geheimnißvolle, ja, an Würde allen übrigen voranzustellende, nächst der Gottesgelahrtheit am höchsten zu ehrende Kunst sollte fortan im Dienste Dessen, der sie und alle übrigen geschaffen, ihre höchste Bedeutung offenbaren: in Ihm sollte die Jugend sie lieben, durch sie sollte sie Ihn ehren lernen, an ihr sich üben und heranbilden; dem Heiligsten, Besten, gegenüber, den verderblichen Buhlliedern entsagen. In diesem Sinne strebten Walter, und Rhau zumahl, indem sie an den Weisen dieser Lieder die Kunst des Tonsatzes in vollstem Glanze darzulegen strebten; in eigenen Werken, so wie den von ihnen gesammelten der hervorragendsten Meister ihrer Zeit. Von jenen Weisen selbst aber haben seitdem in jeder Zeit die Besten geurtheilt, daß an Weihe, Innigkeit, Kraft, ihnen keine anderen zu vergleichen seyen. Wie auch hätte es anders seyn können? Lied und Weise waren nicht etwa nur für kirchliche Erbauung an festgesetzten, wiederkehrenden Tagen bestimmt, sie waren, und sollten Begleiter seyn durch das ganze Leben, ein nie versiegender Quell geistiger Erquickung. Je verlangender, wir dürfen sagen, durstiger, man aufnahm, was an Verkündigung und Lehre, an Lobgesang und Gebet, das Lied entgegenbrachte, um so inniger berührte dasselbe Geist und Empfindung, entzündete die Begabten zu neuer Verherrlichung eines so köstlichen Geschenks. Aus eben so unmittelbarem, drigendem Bedürfnisse, wie des Schaffens, so des Empfangens, als bei dem Liede selbst, entstand die neue Singweise, eine aus ihm unmittelbar erwachsene Frucht der Gegenwart, nicht mehr wie in den ersten Anfängen, ein ihm nur sinnig Angeeignetes; in, und mit ihr, aus innerer Nothwen-

digkeit, ging hervor, was wir ihren Styl nennen. Mag man, für gewisse Richtungen des Bildens, nach den äußeren Umrissen des bisher Gestalteten, die man mit verständiger Berechnung auffaßt, und dann auf Gleichartiges anwendet, ein Angemessenes darstellen können, dem man in diesem Sinne den Styl nachrühmt; in tieferer Bedeutung wird dieser immer nur in wahrhaft bildungskräftigen Zeiten erscheinen können, das nur Angemessene wird stets der Wärme lebendiger Begeisterung entbehren. Als unmittelbarer Erguß einer solchen entstanden die Kirchenweisen des 16ten Jahrhunderts, durch tonsinnige Sänger im Volke; war, wie in dem Liede die allgemeine Gesinnung, Stimmung, Überzeugung ausgesprochen gewesen, so in seiner Weise der Ton des innersten frommen Gefühles angeschlagen, so erschien sie augenblicklich mit ihm als Eines, die allgemein aufgenommene wie ein Werk Aller, ihr einzelner Urheber wurde vergessen; hatte er doch nur zuerst ausgesprochen, was in Allen lebte, und so einem jeden gleichmäßig anzugehören schien. Es war hier ein noch so ganz Anderes, als etwa mit dem bloß kunstsinnigen Wohlgefallen an einem treflichen, aus der Zeitrichtung hervorgegangenen Kunstwerke. Denn weder bei dem Liede, noch der Weise fand irgendwie ein Trachten statt nach künstlerischer Vollendung; jenes gab, in der bewegtesten Zeit, dem innersten, mächtigsten Drange des Gemüthes das rechte Wort, diese, den rechten Ton; beides vereint war dem Singenden wie ein aus eigener Seele Entströmtes. Darum hat man auch stets vergebens versucht, — anders als in späteren Zeiten — dem, wie es schien, rauhen, ungefälligen Wortausdrucke des Liedes größere Glätte zu geben und Gelenkheit. Eben weil es von Anbeginn auf Vollendung der äußeren Form nicht gerichtet, weil es im eigentlichsten Sinne, wie entstanden, sogleich Eigenthum der Gemeine geworden war, hat die Mehrzahl von deren Gliedern angebliche Verbesserungen solcher Art zumeist abgewiesen, ja, auch wo sie in der freundlichsten Absicht entgegengebracht wurden, sie mißtrauisch als böswillige Eingriffe in das eigene Selbst betrachtet. Der Tonweisen waren wohl Anfangs bei einigen Liedern mancherlei: allein entweder ließ ein Lied einen doppelten Grundton der Empfindung zu, deren einer hier, der andere dort, überwiegend vorwaltete, oder es erwartete in der That noch seine rechte Betonung; bis es sie gefunden, sehen wir wohl diese eine, bald jene andere Melodie ergreifen, alle aber sind plötzlich verschollen, wenn diejenige gefunden ist, die dem Liede ganz verschmilzt, ihr fällt dann Alles zu, und des Früheren wird nicht mehr gedacht, selbst wenn es anscheinend den Anforderungen der Kundigen mehr entsprechen sollte. Denn diese entscheiden hier nicht, die eigenthümliche, besondere Auffassung hat keine Gültigkeit neben dem, was dem Geiste der lebendig angeregten Allgemeinheit gemäß ist. So hatten denn an Erfindung der Kirchenmelodieen in diesem ersten Zeitraume der Kirchenverbesserung, die Kundigen, die berufsmäßigen Tonkünstler, meist keinen Theil. Denn in diesem Sinne müssen wir auch Luther zu dem Volke rechnen, den einzigen Sänger geistlicher Weisen, den wir bis gegen die Mitte des Jahrhunderts urkundlich zu nennen wissen; zwei andere, Senfl und Kugelman, wenn anders unsere Vermuthungen über sie richtig sind, stehen nur als einzelne Ausnahmen neben ihm. Deshalb blieb jedoch die Thätigkeit der Tonsetzer für den neuen Kirchengesang, ihr bedeutsames Einwirken auf denselben, keinesweges ausgeschlossen. Ihnen gehörte die Durchbildung dessen an, was der unbewußte Kunsttrieb geschaffen, es war ihr schöner Beruf, das aus der Begeisterung der Allgemeinheit Hervorgegangene, von ihr lebendig zeugende, als Aufgabe, als fruchtbaren Keim künstlerischer Entfaltung zu ergreifen, es in das Kunstgebiet zu erheben. Eine wie herrliche Blüthe der Tonkunst aber bereitete jene harmonische Entfaltung der Liedform! Eine geistige Belebung des in grauem Alterthum wie in der Gegenwart Geschaffenen, des für die heilige Stätte, wie aus der Mitte der wechselvollen, mannichfaltigen

Gestaltungen des Lebens Gesungenen! Mehr, als sonst irgendwo, mußte es hier dem Setzer gelingen, diesen Liedweisen gegenüber, — Gestaltungen von nur geringem Umfange, innerer Geschlossenheit, leichter Übersichtlichkeit, allgemeiner Faßlichkeit, — den Componisten abzuwerfen, wie er bisher geheißen, den sorgsam, sinnreich, emsig Zusammenfügenden, und zu einer wahrhaften Gliederung mehrstimmigen Tonsatzes zu gelangen, dessen einzelne Theile nicht fürder eine Zufälligkeit zeigten in ihrer gegenseitigen Verbindung, sondern eine tiefbegründete innere Übereinstimmung, ein Beruhen des gemeinsamen Lebens auf dem jedes einzelnen Theiles, und dieses wiederum in jenem, gleich dem in allen, kleinsten wie größesten, Hervorbringungen der Natur! Auf mannichfaltigen Wegen sehen wir die Setzer jener Zeit hinwandeln zu diesem Ziele, auf die verschiedenartigste Weise ihre Aufgabe ergreifen, die harmonische Entfaltung der Melodie; irrend aber allezeit da, wo sie, von dieser Richtung abweichend, in der bloßen Macht über die Kunstmittel auch die Kunst selbst in ganzer Fülle schon zu besitzen wähnen. Da hat Einer eine kunstreiche Art der Gliederung ersonnen, der zufolge aus der Tonweise, wie aus dem Keime, die Gestaltung des Ganzen sich nothwendig erschließen muß, ja, schon mit ihr vollständig gegeben ist; nur kann dies nicht geschehen, ohne die Melodie selbst einer Umgestaltung zu unterwerfen; deshalb muß sie sich ihr fügen, wären es auch eigenthümliche Züge derselben, die darüber verloren gingen, denn nur so scheint sie ihre Bestimmung für die Kunst erst vollständig zu erreichen. Oder, es findet zwischen mehren Liedern eine innere, tiefere Beziehung des Inhaltes statt, nur waltet doch bei ihnen eine verschiedene Färbung des Grundgefühles ob, und dieser zufolge sind auch ihre Singweisen verschieden, als tonkünstlerische Wiedergeburten — daß wir sie so nennen — ihrer Lieder. Nun stellt aber der Tonkünstler sich die Aufgabe, diese nothwendig verschiedenen Melodieen, jener inneren Beziehung ihrer Lieder wegen, auch äußerlich zu einem Ganzen zu verknüpfen, einen klingenden Körper zu bilden aus ihnen, eine Harmonie darzustellen in diesem Sinne. Solche, und ähnliche Arten, die Aufgabe harmonischer Entfaltung geistlicher Singweisen zu lösen, für welche unser vorangehender Bericht genugsame Belege bietet, sinnreich wie sie seyn mochten, traten ihr doch nur auf unvollkommene Weise näher. Mochte die Lösung auch eine reiche Klangfülle gewähren, so konnte der Setzer doch nur sich rühmen, ein Übel durch dieselbe klüglich vermieden, nicht ein eigenthümliches Leben durch dieselbe entfaltet, ein wesentlich Gutes geleistet zu haben; es genügte ihm, wenn das nach nothwendig bedingender Regel künstlich Geordnete, das, bei scheinbarem Widerspruche dennoch Verknüpfte, nur dem Wohlklange nicht widerstrebte, nur dessen Bedingungen nicht verletzte; da durch die Harmonie, den Wechsel des Abklingenden und Verschmelzenden in Verknüpfung verschiedener Tonreihen, Sinn und Bedeutung der Tonweisen zu offenbaren doch der eigentliche Gegenstand der Aufgabe war. Auch in solcher Weise faßten sie andere Tonkünstler auf, wie wir gesehen; alle aber, ein jeder auf seinem Wege, durch Irren und Erreichen, förderten auf kräftige Weise den Wachsthum der heiligen Tonkunst. Freilich ist das Meiste, was diese Zeit geleistet, nur Versuch, und meist nicht von unabhängigem, in sich beruhendem Kunstwerthe; allein es bleibt doch von hoher Bedeutung für die Entfaltung der gesammten Kunst, und wir möchten es auf keine Weise entbehren. Kunstrichter unserer Zeit haben es oft mißverstanden, verkannt, weil es jenen selbständigen Werth nicht besaß, sie haben die begeisterten Äußerungen selbst hochstehender Männer jener Zeit über die Tonkunst ihrer Tage fast bemitleidet; es sei wohlfeil gewesen, jenen zu gefallen, da sie Besseres nicht gekannt, haben sie sich vernehmen lassen. Allein an dem Wohlgefallen jener Männer hatte weder irgend eine Vergleichung einen Theil, noch war es ein kunstrichterisches: an der geistig hoch strebsamen, der Kunstmittel auf bewundernswürdige Weise sich bemeisternden Tonkunst

liebten und lobten sie einen lauteren Spiegel ihrer eigenen tüchtigen Strebsamkeit; wegen ihres frischen, fruchtbaren Vorwärtsdringens rühmten sie ihr mit Recht nach, *sie sei nie so hoch kommen*, womit sie freilich auf keine Weise sagen wollten, daß sie nunmehr auch ihr letztes Ziel bereits erreicht habe. Sie war ihnen hoch und heilig, weil sie dem Höchsten nahe stand, mit ihm Hand in Hand ging: sie erbauten sich an ihr, als einem herrlichen Geschöpfe Gottes; sie, die Gesunden, wurden von der kräftigen, gesunden Entwicklung dieser Kunst unwiderstehlich hingerissen, und wenn diese Entwicklung auch wohl Seltsames zu Tage förderte, so war es doch nicht ersonnen als Reizmittel für Übersättigung und Erschlaffung. Gestehen dürfen wir allerdings, daß manches der Tonwerke jener Tage in dem Zusammenhange seiner Gliederung nur den *Ausführenden* verständlich gewesen seyn werde, den in ihm unmittelbar Lebenden, bei seiner Wiederhervorbringung nahe Betheiligten; beruhte doch das Ganze mehr in dem Einzelnen, als dieses in ihm, war es doch, als *Ganzes*, fast nur eine, durch das Einzelne glücklich besiegte Schwierigkeit, ein durch dasselbe Aufgehobenes, so daß die volle Freude daran nur in jenem Siege, jenem Aufheben, zumeist also für die Theilnehmer an der Ausführung, weniger für den Hörer, bestehen konnte. Denn kaum ließ für diesen der Zusammenklang, weder das künstliche Tongewebe erkennen, noch die glückliche Zusammenfügung des anscheinend Widerstrebenden; unmittelbar war beides nur jenen klar als Darstellenden, in der Nähe ihrer Mittheilnehmer auf diese Lauschenden, des gemeinsamen Zusammenwirkens mit ihnen sich Freuenden. Darum geben wir gern nach, daß Luthers Bewunderung der Tonkunst kaum so lebhaft und geistreich sich ausgesprochen haben werde, als es in seinem Briefe an Senfl, und mehr noch in seiner, der Musica eigends gewidmeten Lobschrift geschieht, wäre er nicht selber Mitsänger gewesen. Dieses Verhältniß der meisten *Hörer* zu den künstlichen Tonsätzen jener Zeit, ja selbst den einfacheren, sofern in ihnen gewöhnlich der Gegenstand ihrer Aufgabe, die Melodie, einer Mittelstimme zugetheilt war, also durch die höheren Klänge der Oberstimmen leicht verdunkelt wurde — dieses Verhältniß erklärt uns, wie neben jener lebhaften Begeisterung für die Kunst des mehrstimmigen Tonsatzes, doch wiederum auch häufig Klagen der Tonmeister laut wurden, man erkenne sie nicht genugsam, achte sie nicht nach Würden. In der einen sprach sich die Freude aus an dem wahrhaft Gelungenen, in den andern bethätigte sich, gleich wahrhaft, das Bewußtseyn eines Mangels. Im naturgemäßen Fortgange der Entwicklung mußte deshalb nothwendig das Streben erwachen, diesen Widerstreit aufzulösen, dem Stimmengewebe, als *Ganzem*, einen *wesentlichen Gehalt* zu geben durch die Harmonie, diese, als Gesammtergebniß des verflochtenen Einzelnen, bei dessen Gliederung in neuem Sinne zu berücksichtigen, und so auch dem, als nur *Empfangender*, dem Werke gegenüberstehenden *Hörer* dessen Bedeutung zu offenbaren. Wie dieses Streben allgemach eine schöne Blüthe geistlicher Tonkunst im mehrstimmigen Liedergesange herbeigeführt habe, gedenken wir in unserem Berichte über die letzte Hälfte des 16ten Jahrhunderts darzustellen. Daß es schon in dessen erster Hälfte sich Bahn gebrochen, haben wir in geistreich-prophetischen Andeutungen bei einzelnen treflichen Tonmeistern bereits wahrgenommen; bei Georg Rhau, Benedict Ducis (oder Herzog), Ludwig Senfl, deren Tonsätze wir so eben nur ausführlicher besprachen.

Allein eben in Bezug auf die zuletzt genannten beiden Meister könnte ein erhebliches Bedenken unserer Darstellung entgegengesetzt werden. Wir haben die Verdienste beider um die Betonung antiker Maaße gerühmt, und ihren Bestrebungen auf diesem Gebiete einen bedeutenden Einfluß auf harmonische Entfaltung des Choralgesanges beigemessen. War aber diese auf gesundem, naturgemäßem Fortschritte

der Kunst des geistlichen Tonsatzes nothwendig gegründet, so dürften wir, sollte man meinen, sie nicht erst herleiten aus einer, ein ganz anderes Ziel verfolgenden, fremden Richtung. Allein hergeleitet haben wir sie auch nicht aus dieser; wichtig aber mußte uns dieselbe seyn, weil mit ihr eine Art der Thätigkeit bedingt war, die der geistlichen Tonkunst ein näheres Verständniß ihrer Aufgabe erschloß, den Tonsetzern die Bahn ebnete, ihnen die Mittel gewährte, jene um so leichter zu lösen. Waren bei der Betonung antiker Maaße alle die Vortheile ausgeschlossen, die der Setzer aus künstlicher Stimmenverwebung zu ziehen vermochte, und wurde sein ganzes Bestreben allein dahin gelenkt, neben dem rhythmischen Bestandtheile seines Gedichtes, dessen Inhalte genugzuthun, die darin vorwaltende Stimmung in einer einfachen bedeutsamen Harmonie abzuspiegeln, weil Leerheit in dieser ganz unerträglich gewesen wäre; so wurde ihm damit zugleich das Verständniß geöfnet für zwei wichtige Bestandtheile der Singweisen deutscher geistlicher Lieder; für den rhythmischen, den die Volksweise, den harmonischen, den vor Allem der alte römische Kirchengesang durch die Kirchentöne ihnen zugebracht hatte. Erkannte er aber auf fremdem Gebiete deren Bedeutsamkeit, wurde sein Streben geweckt, denselben genugzuthun; um so mehr mußte dann, was er dort leistete, auch auf dem Felde der heiligen Tonkunst ihm zu Gute kommen, deren Verherrlichung er nun die ganze Fülle seiner erworbenen Meisterschaft widmen konnte, um seinen Tonsätzen für den höchsten Zweck, im Ganzen wie im Einzelnen, den wesentlichsten Gehalt, die höchste Bedeutung zu geben.

Auch bei sicherer Umgrenzung benachbarter Gebiete und deren Fortbildung in sich, werden wir gegenseitigen Einfluß niemals ausgeschlossen finden. So ergriff der geistliche Liedergesang seit der Kirchenverbesserung, weil er Gesang der Gemeine, des Volkes seyn sollte, den Volkston, und kleidete in ihn das auf dem Gebiete des alten römischen Kirchengesanges Entlehnte; er eignete aber auch die Volksweise, ein ihm sonst Fremdes, sich an, weil er die verderblichen Buhllieder auszurotten trachtete, und so werden deren Umdichtungen uns wichtig, auch wenn sie sonst, kirchlich oder dichterisch betrachtet, es nicht seyn würden.

Ein anderer Zweifel noch spricht sich aus in der Frage: mußte nicht schon das, dem Gemeinegesange als Unterstützung, als Träger, verbundene Orgelspiel das Streben einleiten, den einfach harmonischen Gehalt der geistlichen Liedweisen darzustellen, die es begleitete? Seinem Wesen nach war es mehrstimmig, dem Zwecke zufolge, den wir dabei voraussetzen müssen, nothwendig einfach; warum also noch eine Entwicklung des Tonsatzes auf fremdem Gebiete in Anspruch nehmen, dasjenige zu erklären, das aus ungleich näheren Beziehungen leichter herzuleiten ist? Dieser Zweifel beruht indeß in zwiefacher Art auf einer unrichtigen Voraussetzung. Wir wissen zwar nicht mit Sicherheit, wie das Orgelspiel um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts beschaffen gewesen, allein andere Thatsachen gewähren uns die Überzeugung, daß jene Einwirkung, die man ihm beimißt, nicht statt gehabt haben werde. Zunächst darf nicht einmahl angenommen werden, daß in den frühesten Zeiten der Kirchenverbesserung der Liedergesang der Gemeine, der zumeist an die Stelle des bisherigen Chorgesanges der Geistlichen trat, mit der Orgel begleitet gewesen sey, wie gegenwärtig in unseren evangelischen Kirchen. So wenig wie jener Theil des bisherigen Kirchengesanges, dessen Platz er einnahm, damals, und jetzt noch, zu den Tönen der Orgel vorgetragen wurde, eben so wenig wird es damals mit dem Gemeinegesange der Fall gewesen seyn. Hätte man der Orgel für ihn zu bedürfen gemeint, so würde man in bilder- und kirchenstürmerischem Eifer nicht so viele trefliche Orgelwerke zertrümmert haben. Dieser fanatische Eifer, den Luther mit so herben Worten strafte, war

aber gegen die Kunst gerichtet, die den Schwarmgeistern für eitles, heidnisches, seelenverderbliches Gepränge galt, für ein abgöttischer Baalsdienst, den man ausrotten müsse, damit die Seelen der Gläubigen nicht in Versuchung geführt würden. Als ein Werkzeug solcher Abgötterei erschien auch die Orgel, deshalb der Haß gegen sie; wir setzen daher mit Recht voraus, daß sie bis zur Kirchenverbesserung einestheils dem Kunstgesange als Begleitung und Stütze hinzutrat, anderntheils neben ihm stand, als Werkzeug für freie, kirchliche Kunstleistung. Wo nun ein fanatisch-herber Eifer solcher Art sich nicht entzündete, oder durch kräftige, geistliche Einwirkung und Zucht in Schranken gehalten wurde, wo man an das Althergebrachte anknüpfte, und nur dasjenige abthat, was dem gereinigten Glauben widerstrebte, da hat man gewiß lange die bisherige Weise beibehalten, und es ist viel glaublicher, daß das Orgelspiel nach dem Muster des Kunstgesanges, durch ihn und mit ihm sich werde gebildet haben — wie überhaupt das Instrumentenspiel, — als umgekehrt; daß es also eher von ihm eine Einwirkung werde empfangen, als eine auf ihn geübt haben. Aber angenommen auch, man habe in Deutschland vor der Kirchenverbesserung den Chorgesang, zumahl der Psalmen, einfach mehrstimmig, sey es unmittelbar geübt, sey es mit der Orgel begleitet; so würde dies kaum in anderer Weise geschehen seyn, als im sogenannten falso bordone, — einer Reihe Sechstenaccorde; eine nach Baini in der päpstlichen Capelle seit dem 14ten bis hinein in das 19te Jahrhundert herkömmliche Art des Vortrages, deren bereits bei Gafur und Adam von Fulda Erwähnung geschieht. Ist es nun denkbar, wenn diese Art von einfacher Orgelbegleitung auf den Gemeinegesang übertragen wurde, daß daraus irgend eine erhebliche Einwirkung habe entstehen können auf tieferen harmonischen Gehalt des Kunstgesanges? Wir halten daher unsere Darstellung durch diese Zweifel gegen dieselbe keinesweges für erschüttert. Wenn aber endlich sogar gefragt wird: ob denn überhaupt auf dem Kunstgebiete von einem Choralgesange und Choralstyle in dieser Zeit schon die Rede seyn könne, da ja zumeist alle mehrstimmigen geistlichen Liedersätze aus derselben dem Figuralstyle angehören? so halten wir diese Frage für eine müßige. Zunächst wird bei ihr vorausgesetzt, das Wesentliche einer Choralmelodie bestehe in völliger Gleichheit der Dauer ihrer einzelnen Töne, in Abwesenheit aller rhythmischen Mannichfaltigkeit, und eben so wesentlich sei für ihre harmonische Begleitung das Enthalten von jeder eigenthümlich bewegten Führung der Mittelstimmen, geschweige denn der Grundstimme. Diese Forderung, welche erst eine viel spätere Zeit an den kirchlichen Liedergesang gestellt hat, finden wir freilich in der Zeit, über die wir berichtet, nicht erfüllt, allein eben so wenig ist ihr um die Zeit der höchsten Blüthe des evangelischen Choralgesanges Genüge geschehen. Denn von so eng umgrenztem Gebiete müßten wir eine jede Singweise mit hervortretendem rhythmischen Wechsel ausscheiden; jede durchgehende Note, geschweige denn eine Bindung in den Mittelstimmen — das Bedeutungsvollste, Wirksamste also — müßte uns für ein Verstoß gegen die Reinheit des Styles gelten. Jener Gegensatz des Choral- und Figuralstyles, der in der Kunstübung mit Strenge nirgend festzuhalten ist, kann deshalb für unsere Darstellung keine Gültigkeit haben. Ein anderer jedoch, auf den sie bisher zum öfteren hingedeutet, ist für sie von entschiedener Wichtigkeit, der zwischen einfach-harmonischer Entfaltung einer geistlichen Singweise, und einem sie begleitenden kunstreichen Stimmengewebe, das die Grundgedanken (Motive) seiner Nachahmung aus ihr schöpft; oder, uns eines Kunstwortes zu bedienen, zwischen homophonischer und polyphonischer Behandlung derselben. Mit Rücksicht auf diesen Gegensatz, der durch unsere gesammte Darstellung uns begleiten wird, können wir sagen: die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts war im geistlichen Liedergesange das Zeitalter vorherrschender Polyphonie: diese erhielt aber ihre höchste Ausbildung durch den allgemach erfolgten allgemeinen Übergang der Melodie

in die Oberstimme, durch welche für die künstlichen Tongewebe die Anforderung, daß sie auch harmonisch bedeutsam würden, sich immer dringender geltend machte. Dadurch aber wurde die Homophonie von selber angebahnt; sie leistete in einfachen Zügen, was jene durch eine reichere, zusammengesetztere Gliederung. Ihr schloß nun das Orgelspiel sich an, nicht allein als nothwendige Stütze des Gemeinegesanges, sondern vor Allem in der Absicht, ihn, so viel thunlich, mit hinaufzuheben in das Kunstgebiet, ihn dem Kunstgesange näher zu bringen, so daß er, diesem gegenüber, wie die reiche Fülle zartgegliederter Blätter gegen die glänzende Farbenpracht der völlig entfalteten Blüthe erscheine. Dieses zu leisten, war der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts vorbehalten, den Fortgang dieser Entwicklung des evangelischen Kirchengesanges wird uns seine Geschichte enthüllen, soweit er der Kunst angehört; ihn zu schildern ist die Aufgabe der nun folgenden Darstellung.

Zweites Buch.

Der evangelische Kirchengesang in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts.

Einleitung.

Wir betrachteten bisher das geistliche Lied und seine Singweise in raschem, vereintem Wachsthum. Beide erschienen uns als wesentliche Theile des neuen Kirchenthumes, das eine thätige Theilnahme der Gemeine an dem Gottesdienste forderte. Mit der Sache der Evangelischen sahen wir sie, gleichmäßigen Fortschrittes, gedeihen, bis der Religionsfriede in Deutschland ein gesetzliches Verhältniß feststellte zwischen der neuen, lutherischen, und der alten, römischen Kirche. In der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts bricht nunmehr für beide, Kirchenlied und Kirchenweise, eine neue Zeit an. Es ist eine Zeit des Gedeihens noch allerdings, allein auf einem anderen Wege, wie die Zeitverhältnisse ihn bedingten. Diese haben wir uns nun in das Gedächtniß zu rufen, wenn auch nur in allgemeinen Zügen, um für den Gegenstand unserer Betrachtung den rechten Gesichtspunkt zu gewinnen.

Die römische Kirche, in dem Abfalle so vieler Lande tief erschüttert, hatte durch die Kirchenversammlung zu Trient getrachtet, das ihr Gebliebene fester in sich zu schließen, durch Herstellung der verfallenen Lehre und Zucht sich neu zu begründen. Sich erstarkt fühlend wiederum, ging sie nun über zu dem Streben, das Verlorne wiederzugewinnen, das Widerstrebende zu bändigen, ja, auszurotten, damit das Verderben nicht weiter greife. Dieses in Italien, in Spanien; jenes in Deutschland. Von tiefgreifender Wirksamkeit war dabei vor Allem der Beistand der Gesellschaft Jesu. Diese, gegründet bereits vor dem Schlusse der Kirchenversammlung, in Östreich und Bayern nicht lange nachher verbreitet, sendete bald nach der Mitte des Jahrhunderts schon ihre Glieder aus in den östlichen und westlichen Theil Deutschlands. Wir finden sie um 1566 nicht allein in den schon genannten Ländern, sondern auch in Franken und Schwaben, einem Theil der Rheinlande, in Böhmen, Mähren, bis in Ungarn hinein. Ihre Bemühungen sind dahin gerichtet, katholische Lehranstalten zu gründen, durch glänzende Bildung dahin zu locken, durch feine Sitte, würdigen Anstand sich zu empfehlen, gegenüber der wilden, derben Art der Lutherischen. Und was konnte geeigneter seyn als dieses, um schwankende, nicht völlig überzeugte Gemüther irre zu machen, und sie zur Umkehr zu bewegen? Man bot ihnen Sicherheit und Folgerechtigkeit der Lehre, ein fest und neu in sich gegründetes Kirchenthum, einen feierlich prächtigen Gottesdienst; man

stellte die Zerspaltung der Meinungen in der Gottesgelahrtheit, welche die Kirchenverbesserung hervorgerufen hatte, ihnen dar als die verderbliche Folge der Abweichung vom rechten Wege. So ist in Kurzem die Mehrheit in Bayern der alten Kirche wiederum zugefallen durch eifrige Mitwirkung seiner Herzoge; andere katholische, zumahl geistliche Fürsten, machen von ihrem Reformationsrechte Gebrauch. Trier kehrt nicht ohne Gewaltthat, auf milderem Wege Mainz, zurück in den Schooß der Kirche; Cöln bleibt einstweilen bei der evangelischen Lehre durch den kühnen Unternehmungsgeist seines Churfürsten, Gebhard Truchseß, der es als weltliches Fürstenthum gewinnen will. Auch in Östreich und Steyermark gewinnt diese Lehre Raum bei der milden Gesinnung Kaisers Maximilian des Zweiten, der sich ihr selber hinzuneigen scheint. Allein nun trennen sich die nördlichen und südlichen Provinzen der Niederlande von einander, und die alte Kirche begründet sich auf's Neue in diesen letzten. Nicht etwa durch die grausamen Maaßregeln Philipps des Zweiten und seines Alba gewinnt hier der römische Stuhl das Verlorne wieder; der katholische Adel daselbst, bei den Gewaltthätigkeiten der Protestanten gefährdet, verbündet sich dem Fürsten gegen Sicherung seiner Vorrechte, dieser gewinnt die unterworfenen Städte durch gleiche Sicherung, gegen die Bedingung völligen Ausrottens der neuen Lehre und Entfernung ihrer Anhänger. Ereignisse so entscheidender Art durchkreuzen die Plane des Cölner Erzbischofs und Churfürsten, das wichtige Erzstift wird für die katholische Sache gerettet, die Zurückbringung der fränkischen Stifter zum alten Glauben gesichert. Maximilians Nachfolger, der streng katholisch erzogene Rudolf der Zweite, nimmt von Störung eines Fronleichnamsumganges zu Wien, um 1578, Gelegenheit, von bloßem Widerstande gegen das Ausbreiten der neuen Lehre überzugehen zu den entscheidendsten Schritten, die ihre gänzliche Ausrottung herbeiführen sollen. Hatten in den südlichen Niederlanden Adel und Städte bei der Rückkehr zu der alten Kirche ihre Vorrechte gegen den Fürsten klüglich zu wahren gewußt, so finden wir dagegen die kirchlich reformirenden Schritte deutscher, katholischer Fürsten mit gewaltsamen Eingriffen in die Rechte ihrer bis dahin evangelischen Stände und Unterthanen verknüpft. Nicht anders freilich greifen auch die Stände, wo sie die Stärkeren sich fühlen, mit kecker Hand hinüber in die Fürstenrechte.

Und alle diese Angriffe, heimliche und öffentliche, durch Klugheit und Gewalt vorschreitende, trafen sie ein gegen Außen gleich gesichertes, in sich festgegründetes Kirchenthum als das angreifende war? Sie richteten sich gegen eines, das in seiner Bildung und Begründung erst begriffen, sogar schon in sich zerrüttet erscheinen konnte. Wir gedenken hier nicht jener örtlichen Secten, die, wenn auch aus seinem Schooße hervorgegangen, von ihm doch unbedingt verleugnet wurden. Aber durch den Calvinismus hatte sich die bedenklichste Spaltung hervorgethan in der neuen Kirche, bedenklicher, seit einflußreiche, lutherische Fürsten, jener anderen Lehre geneigt, zuletzt unbedingt sich für sie erklärten. So wurden die Evangelischen nicht von äußeren Feinden nur bedrängt, wenn auch diese, bei dem Rücktritte einzelner Fürsten zur katholischen Kirche, sich mehrten; nicht durch sie allein wurde das Gebiet des bis dahin ausschließend als gesetzlich anerkannten Augsburgischen Bekenntnisses in immer engere Grenzen zurückgedrängt. Auch innere Widersacher schienen den Untergang zu drohen; Widersacher, die, wie jene andern, nicht nur die reine Lehre zu gefährden schienen, sondern auch den mühsam errungenen Rechtszustand, der sich an Festhaltung jenes Bekenntnisses knüpfte.

So brach nun wiederum, des Friedens ungeachtet, eine Zeit des Kampfes an, wie in der ersten Hälfte des Jahrhunderts. Aber um wie viel anders nicht gestaltete sich dieser Kampf! Zuvor

kämpfte man für das, nach langer Verdunkelung wieder klar hervorstrahlende, göttliche Wort, und für dieses allein; mit aller jugendlichen Begeisterung einer neuen Erkenntniß ging man in den Streit; die Güter der Welt lagen dabei fernab, nur ihm, dem Worte des Lebens, sollte Bahn gemacht werden, damit eine neue, seegensreiche Zukunft hervorgehen könne für das gemeinsame Vaterland. Wie lebendig spricht der Ton dieser Begeisterung sich aus in jenen herrlichen Worten Luthers:

Das Wort sie sollen lassen stahn,
und keinen Dank zu haben,
Er ist bei uns wohl auf dem Plan
mit seinem Geist und Gaben;
Nehmen sie uns den Leib,
Gut, Ehr', Kind und Weib,
Laß fahren dahin!
Sie habens kein' Gewinn,
das Reich muß uns doch bleiben!

Eine solche Glaubensfreudigkeit, Kampfesrüstigkeit, verschwindet immer mehr, wenn nicht in den Gemüthern der Evangelischen, doch in ihren Liedern im Fortgange dieser späteren Hälfte des Jahrhunderts. Man hat nun nicht mehr mit einem einzigen, gemeinsamen Feinde zu thun, sondern mit vielen, äußeren und inneren zugleich. Nicht ein kleines, aber glaubensstarkes, in sich einiges Häuflein tritt gegen die ganze weltliche Macht des Reiches, die geistliche des Stuhles zu Rom muthig in die Schranken, sondern vereinzelten Kirchlein stellt sich landesherrliche Machtvollkommenheit entgegen; listig berechnende Klugheit wie offenkundige Gewalt drohen den Untergang, innere Zerwürfnisse zerstören die Einigkeit im Geiste. Man fühlt sich bedrängt, gereizt, verwirrt, gestört zugleich; Bitterkeit, Argwohn, Mißtrauen, Haß, verscheuchen die Begeisterung. Der Kampf ist nicht mehr die eigenste Äußerung des Lebens, man sieht seiner kein Ziel noch Ende, man ist nicht mehr kampfesfreudig, sondern von Herzen streitesmüde, schon beginnt die Sehnsucht nach der Ruhe des Jenseits, man preis't mit Entzücken seine gehoften Freuden. Luther hatte der deutschen Zunge eine neue Kraft, einen frischen Schwung gegeben, der in dem Kirchenliede, auch bei Vernachlässigung der äußeren Form, belebend wiederklang. Er hatte das heilige Wort in die Sprache des Volkes übertragen, es eifrig verkündet, sinnig ausgelegt. Ein jeder Ton stand ihm zu Gebote, die kühne, begeisterte Rede zum Schutze seiner Lehre, das derbe Wort voll treffenden Witzes und beißenden Spottes wider seine Gegner. Alle diese Töne schienen jetzt verklungen im Hader der Schule, der nun, nach Außen wie nach Innen, die Waffen der Gelahrtheit in Bewegung brachte. Über ihrem Gebrauche wurde die Sprache nur schwerfälliger, unbehülflicher, dem Dichter immer ungünstiger.

Auch unter den Genossen desselben Glaubens war die alte Zuversicht, das feste Verlassen auf einander gewichen; alle gehässigen Regungen der Leidenschaft, die über dem erhitzten Streite allezeit erwachen, und ihn arglistig zu benutzen trachten, hatten den Gegenstand des Kampfes, das heilige Wort des Lebens, den Streitenden immer mehr in die Ferne gerückt. In der Verwirrung der Gemüther mußte der Starrsinn für Glaubenskraft gelten, der geistliche Hochmuth für priesterliche Würde; bald war Keiner so hochstehend mehr, den nicht die Verfolgung erreichte, Keiner so lauteren frommen Sinnes, den nicht die Verdächtigung traf, der gegenüberstehenden, verhaßten Seite heimlich anzugehören. Verbannung, Beschimpfung, selbst ein blutiges Ende waren die letzten Folgen solcher Zerwürfnisse. Was in so frischer Kraft begonnen,

konnte es in solchem Boden, unter solchen Stürmen, gedeihlich fortwachsen? Wie fühlt man die Erstarrung, wenn, Luthers begeisterten Worten gegenüber, man Ludwig Helmbold gegen das Ende des Jahrhunderts den Deutschen an das Herz legen hört, den Herrn zu bitten, er möge sie nimmermehr verlieren lassen

das Augspurgisch Bekenntniß klar,

sie erhalten

von Jahr zu Jahr,
wider den Antichrist zu Rom,
wider's unruhig Zwingelthumb,

ohne Erhebung der Seele, in den trockensten Worten gewöhnlicher Rede!

Aber nicht etwa der Kampf selbst hemmte die Fortbildung des geistlichen Liedes, nur die Art desselben störte sie, nur die Bedingungen waren ihr hinderlich, unter denen er hervortrat. Daß der Kampf an sich zu freier Entwicklung der edelsten Kräfte führe, hatte die frühere Hälfte des Jahrhunderts anschaulich gezeigt. Der Friede Gottes ist höher denn alle menschliche Vernunft; der Friede, der nur des nothwendigen Streites sich enthält, ist Verderben. Wohl fühlte man auch dieses; derselbe geistliche Dichter, dessen wir nur so eben gedacht, spricht es in männlich kräftigen Worten aus:

Der Fried' ist gut nach Gottes Wort,
Sonst ist er ärger denn ein Mord,
Denn, wo man Fried' ohn' Warheit hat
Da wird verloren Gottes Gnad,
Die Seel' gebracht in tödlich Leid,
Da sei Gott vor in Ewigkeit!

Bei einer solchen Überzeugung konnte jener wahre, heilige Friede auch den Gemüthern nicht gänzlich verloren gehen, und wo er tiefere Wurzel zu fassen vermochte, hat er auch in dieser Zeit noch im Kirchenliede ächte Blüthen entfaltet. Nur sind sie seltener, nur nimmt über dem Lehrstreit auch das trockene, lehrhafte Gepräge überhand, und die in jenen Wirren vermehrte Unfügsamkeit der Sprache, gesteigert noch durch spätere Berührung mit Fremdländischem, legt dem Dichter hemmende Fesseln an. Völlig verklungen sind die Töne der alten Begeisterung nicht, aber nur in der geistlichen Dichtkunst eben schwingen sie nicht fort. In dem Kirchenliede waltet wohl noch der ursprüngliche, evangelische Geist, aber seine volle Offenbarung webt nicht mehr in ihm, sie ist übergegangen auf eine andere, verwandte Kunst. Es ist die Tonkunst; sie war den hemmenden Einflüssen der Zeit entrückt, der Stoff, in welchem, durch den sie bildete, war davon unberührt geblieben, in ihr strahlte jener Geist zu Ende des Jahrhunderts am lebendigsten aus. Was die Kirchenverbesserung an Früchten des Lebens in dieser Zeit getragen, in wahrhafter Erneuung des frommen Sinnes, rückwirkend selbst auf die alte Kirche, — wir erkennen es in ihr am sichersten. Lassen wir uns nicht irren durch die Gährung der Zeit, die so viel verborgene Schäden an das Licht trieb, wie diejenigen davon berückt wurden, die in der Umkehr zu dem Alten damals ihr Heil suchten. Das Kranken, das Welken einer einzelnen Lebensblüthe ist noch kein Anzeichen des geistigen Todes, das scheinbar verworrene, wilde Gegeneinanderarbeiten der Kräfte darf noch nicht als Auflösung gedeutet werden. Wir haben den inneren Werth einer bestimmten Zeit nicht nach dem Gedeihen einer einzelnen

geistigen Richtung zu messen, sondern dem Walten des Geistes überall nachzuforschen, vielgestaltet und wandelbar wie es ist, und mannichfaltig in seinen Früchten. Die Tonkunst ist die Kunst eben jener Zeit; auch die getrennten Geister finden in ihr ein Band, das sie verknüpft; sie ist die frischeste Blüthe jener Tage.

Wie wir unterschieden haben zuvor zwischen dem Sänger und dem Setzer kirchlicher Weisen, so können wir es auch in dem Zeitraume, den wir gegenwärtig betrachten, zumahl in dessen früherer Hälfte. Auch jetzt noch finden wir trefliche Kirchenweisen, deren Urheber wir nicht kennen, die wir auf ähnliche Art entstanden uns denken müssen, als jene älteren. Denn wir haben gleich wenig Veranlassung als bei diesen, sie den Dichtern ihrer Lieder beizumessen; nur mögen sie in deren Nähe geschaffen seyn, vielleicht von sangeskundigen Freunden derselben, wenn auch nicht Tonsetzern, herrühren, dadurch aber allgemeine, bleibende Geltung gefunden haben, daß sie den Ton ihrer in den Gemüthern überall anklingenden Lieder kräftig anschlugen. Denn ein ächter Ton des Gesanges schlummerte in diesen, auch wo die unbeholfene Zunge nur stammelte. Wer hätte den Ton des Glaubens nicht vernommen, wenn er hörte:

Du Friedefürst Herr Jesu Christ
Wahr' Mensch und wahrer Gott,
ein starker Nothhelfer du bist
Im Leben und im Tod!

jenen der Hofnung und Zuversicht in den Worten des Liedes:

Von Gott will ich nicht lassen,

zumahl wo es zum Lobe sich erhebt:

Lobt ihn mit Herz und Munde
welchs beides er uns schenkt;
das ist ein seel'ge Stunde,
in der man sein gedenkt, —

wen hätte in dem Liede: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" nicht die Innigkeit der Liebe mächtig ergriffen, wo der Dichter ausruft:

und wenn mir auch mein Herz zerbricht,
so bist doch du mein' Zuversicht
mein Heil und meines Herzens Trost
der durch sein Blut mich hat erlöst, —

wie klingt nicht endlich der Ton der Offenbarung an in jenem Liede von der neuen Stadt Gottes:

Wachet auf, ruft uns die Stimme
der Wächter sehr hoch auf der Zinne
Wach' auf, du Stadt Jerusalem!

Wer sich den Inhalt dieser allbekannten Lieder zurückruft, wird darin die Bestätigung dessen finden, was über das Gepräge des Kirchenliedes dieser Zeit zuvor gesagt worden, er wird aber auch zugeben, daß wir bei ihnen zugleich an Melodieen erinnert haben, die zu den kräftigsten wie innigsten gehören, welche die evangelische Kirche besitzt. Andere Weisen, ebenfalls in der letzten Hälfte des Jahrhunderts, oder doch um nur Weniges nachher

entstanden, stammten zwar aus dem Volksgesange, oder von Tonsätzen weltlicher Lieder, wie die bekannten Melodieen: Wie schön leuchtet der Morgenstern rc.; Herzlich thut mich verlangen rc. Allein die Spuren ihres Ursprungs verwischten sich bei ihnen bald gänzlich, sie schienen ihre wahre Heimath erst in jenen geistlichen Liedern gefunden zu haben. Ja, wir nennen die letzte dieser Melodieen lieber fast nach einem viel späteren Passionsliede Paul Gerhards — O Haupt voll Blut und Wunden — weil wir erst in diesem ihren Sinn völlig gedeutet zu finden glauben. Das nun ist es, was unsere Aufmerksamkeit verdient, was für eben diese Zeit bezeichnend ist. Die besten jener ursprünglich geistlichen Singweisen sprechen dasjenige mit größerer Kraft und Innigkeit aus, was in dem Liede lebte, allein im Kampfe mit einer ungefügen Sprache nur unbeholfen ausgedrückt war; sie hoben das Lied zu sich empor, ja, sie überflügelten es. Doch nicht genug; selbst weltliche, ihren Liedern zufolge ursprünglich dem Gefühle irdischer Neigung dienende Weisen schlugen diesen Ton an mit so großer Lauterkeit und Reinheit, daß sie für den Ausdruck himmlischer, göttlicher Liebe geeigneter schienen. Man gesellte sie jetzt geistlichen Gesängen dieser Art, nicht, wie zuvor, um ihre früheren Lieder vergessen zu machen, sondern, weil sie ursprünglich weit über diesen standen, weil man in jenen ihren wahren Sinn erst zu finden meinte. Die Tonkunst war im Laufe des Jahrhunderts eine freiere, selbständigere Kunst geworden; ja, am Schlusse desselben werden wir sie selbst als die herrschende finden über die Dichtung. Es war bei dem Festliede im engeren Sinne, einer Gattung, die wir nicht übergehen dürfen, weil sie aus dem geistlichen Liedergesange der Gemeine hervorblühte, und mit ihm innig zusammenhängt. Hier verklärte die Tonkunst die dürftigeren, schwungloseren Worte des Dichters erst zu wahrhafter Poesie; es geschahe aber durch die nunmehr zu vollem Bewußtseyn gereifte Gabe des Setzers, mit der allgemach die des Sängers verschmolzen war. Jemehr jenem die tiefere Bedeutung der Harmonie offenbar wurde, jemehr seinem Geiste in ihr der Sinn, das innerste Leben der Melodie sich erschloß, um so mehr mußte die schöpferische Kraft sich in ihm entzünden, die nicht allein eine Singweise hervorrief, sondern sie mit der ihr Leben kündenden Harmonie zugleich dachte, beide so innig mit einander verschmolzen hinstellte, daß wir beides nicht zu trennen vermögen, ein so selbständiges Leben wir auch der Melodie für sich zugestehen müssen. So geht nun auch die Gabe des Sängers hinüber zu den Tonkünstlern von Beruf, den kunstgemäßen Setzern. Denn das im Ganzen mehr schulhafte, weniger volksmäßig begeisterte Gepräge der geistlichen Dichtung verhindert, daß sie, wie zuvor, bei den Sängern im Volke rasch anklingend, die erfindende Kraft weckt in den Begabteren unter diesen; jene dagegen haben aus dem lauteren Quell ihrer Kunst nunmehr auch diese Gabe geschöpft, die sie über die mitlebenden Dichter stellt. Es beginnen die Zeiten, wo um einzelne Dichter befreundete Tonkünstler sich reihen, und ihnen die Hand bieten zu gemeinschaftlichem Wirken; ja, in nicht mehr seltenen Fällen finden wir der Gabe des Sängers und des Setzers auch die des Dichters gesellt.

Nochmals sei es wiederholt: die heilige Tonkunst war, in Deutschland zumahl, die herrschende Kunst jener Tage. In Italien kam sie empor durch Eingeborne, mit der sich erneuenden katholischen Kirche; in einem Theile des südlichen Deutschlands durch Niederländer; in den deutsch-evangelischen Landen mit der Kirchenverbesserung, und meist durch Einheimische. Hier wuchs sie heran zu voller Bedeutung an dem geistlich-volksmäßigen Liede und seiner Singweise. Überall blühte sie auf in gleich ächtem, lauterem, frommem Sinne; Gefühl, Gemüth, Geist, im Verhältnisse zu dem Höchsten, sprach in ihr am reinsten sich aus. In ihr lebte jener höhere Friede, in welchem für die begabtesten, edelsten Geister jeder Streit geschlichtet war, in welchem alle des Seegens theilhaft wurden, den neben verheerenden Stürmen

die gewaltigen Bewegungen zu Anfange des Jahrhunderts mit sich gebracht hatten. Jene Jugendfrische und Anmuth, jene Größe und Majestät, jene Klarheit und Wärme neben großartigem Tiefsinn, wie sie den Werken der bildenden Künste im Beginn dieses Zeitraumes eigneten, strahlen nunmehr hervor aus den Tonwerken seiner letzten Jahre.

Wir haben die Aufgabe zu lösen unternommen, diese Blüthe der Tonkunst in ihrem Werden darzustellen, zu zeigen, wie sie in dem evangelischen Deutschland an der volksmäßigen Weise des geistlichen Liedes, und durch dieselbe, sich entfaltet habe. Ihr Gedeihen in anderen Landen gehört nicht weiter in den Kreis unserer Darstellung, als es denselben unmittelbar berührt. Die nähere Betrachtung des Zeitabschnittes, dem wir jetzt unsere Aufmerksamkeit widmen, wird uns erkennen lassen, wie in Deutschland, wo in dem Kirchenliede die von Luther gerührten Saiten eben nur austönten, wo die Dichtung unter den Evangelischen fast nur die Waffe des Spottes und derben Witzes noch kannte gegen die Wirren des Lebens und der Kirche, im Gesange das volle Leben der Kunst sich offenbart, und dasjenige sich erfüllt habe, was Luther in seinen Tagen von der Musica weissagend gepriesen hatte.

Was wir so eben in allgemeinen Zügen zu besserer Übersicht angedeutet, haben wir nun im Einzelnen nachzuweisen. Die Thätigkeit des Schaffens überwiegt jetzt bei weitem die des Aneignens; dennoch haben wir dieser zunächst nachzugehn, da wir durch sie zu verwandten Gebieten kirchlichen Gesanges hingeleitet werden, die wir eben hier, wenn auch nur flüchtiger, doch in ihrem ganzen Umfange zu durchwandeln haben.

Erster Abschnitt.

Die Psalmlieder der Calvinisten und ihre Singweisen.

Ein verwandtes Gebiet kirchlichen Gesanges, auf dem die Genossen des Augsburgischen Bekenntnisses für den ihrigen sammelten, waren die Psalmlieder der Calvinisten, und ihre Singweisen. Wie die Lutherischen von dem alten römischen Kirchengesange, von dem Volksgesange, entlehnt hatten, also auch hier; nur daß dieses Aneignen um so viel später geschahe, weil die frühesten jener Lieder gegen die Mitte des Jahrhunderts entstanden, ein vollständiges Psalmbuch aber aus denselben erst um Vieles nachher sich bildete. Man sammelte hier auf einem verwandten Gebiete, aber auch einem fremden. Denn als evangelischer Kirchengesang gehört der calvinische zwar unstreitig zu den Früchten der Kirchenverbesserung, und es gebührt ihm eine Stelle in dem Kreise unserer Darstellung, eben wie dem der mährischen Brüder, den wir nach ihm zu betrachten gedenken. Allein um die Zeit seines Entstehens standen Calvinismus und Lutherthum als zwei in sich geschlossene, ja, feindliche Gebiete auf das Entschiedenste einander entgegen. Wo dieses feindliche Verhältniß allgemach sich milderte, verschmähten auch die Lutherischen nicht, Einzelnes anzunehmen aus dem heiligen Gesange der gegenüberstehenden Parthei; war in demselben doch Alles biblisch ohne Ausnahme, war doch bei den Singweisen, wenn man ihrer allein begehrte, nicht ihre frühere Bestimmung zu prüfen, sondern nur ihre gegenwärtige Angemessenheit! Die Calvinischen aber eigneten vor Allem Festlieder sich an, und Psalmengesänge aus dem Schatze lutherischer Kirchenlieder und Weisen, wo sie, minder strenge gesinnt, die anfänglich gezogenen Grenzen herber Beschränkung im Kirchengesange durchbrechen

zu können meinten. Wo die entgegengesetzte Überzeugung vorwaltete, blieb man, wie namentlich bei den schweizerischen Reformirten, gänzlich abgeschlossen gegen das Lutherthum, wie in Lehre und Gottesdienst, so zumahl auch im Kirchengesange. Daher können wir bei einer solchen Sonderung eine geschichtliche Entwicklung in eigentlichem Sinne nur dem lutherischen Kirchengesange beimessen, ein Anwachsen, ein Mehren im Sinne verschiedener Zeiten, nach wechselnden Bedürfnissen; nur ihn können wir einen lebendigen Spiegel fortgehender Entfaltung frommen, evangelischen Sinnes nennen. So eignet denn auch ihm nur ein lebendiger Einfluß auf die heilige Tonkunst in Deutschland; in seinen mannichfaltigen Singweisen ist er fortgehend deren würdigste Aufgabe gewesen, und hat die von dem Gebiete des Calvinischen entlehnten Melodieen eben durch dieses Aneignen erst in den Kreis jenes regen Kunstlebens mit hinübergezogen. Der calvinische, einmahl festgestellt, war nicht sowohl eine Blüthe des inneren, frommen Lebens seiner Kirche, als ein zu deren Ordnung ein für allemahl Vorgeschriebenes, der Kunst, welche dort keine Stelle fand, fortan Unzugängliches. Er bildet also, wenn auch evangelisch, dennoch im Gegensatze zu der frischen Entwicklungsfähigkeit des lutherischen, ein getrenntes, ein fremdes, höchstens ein benachbartes Gebiet.

Seine Wurzel fand er in der, allen Gestaltungen christlichen Kirchenthums gemeinsamen, bei ihm nur ausschließlichen, Vorliebe für den Psalter. Schon zuvor haben wir gesehen, daß neben dem Festliede, Gesänge, über Psalmen gedichtet, in dem deutschen Kirchengesange der Lutherischen bei weitem überwogen; daß man diese köstlichen Denkmahle uralter Dichtung, eine schöne Zierde in dem Kranze unserer heiligen Bücher, übertragend, umdichtend, annähernd, für die Gegenwart neu zu beleben trachtete. Schon in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts erschien selbst der ganze Psalter für Gesang eingerichtet. In Straßburg (1538) durch Jacob Dachser, „in Gesangweiß, sampt den genotirten Melodeyen gemacht;" in Antwerpen (1540) jene von uns bereits näher betrachteten flamländischen Umdichtungen aller Psalmen und einiger heiligen Gesänge des alten und neuen Testaments, Volksweisen angepaßt, bis auf wenige; in Nürnberg (1542) durch Hansen Gamersfelder „der gantz Psalter Davids, in Gesangweis gestellt ꝛc. also, daß sich die Psalmen alle durchaus in mannichfaltiger Weise ꝛc. fein und lieblich singen lassen." Von diesen Übertragungen ist hier nicht näher zu handeln, da sie auf den Kirchengesang weder unmittelbar, noch mittelbar, auf erhebliche Weise einwirkten. Merkwürdiger als sie alle ist in dieser Beziehung der Psalter „in neue Gesangsweise und künstliche Reime gebracht" durch Burcard Waldis (Frankfurth am Mayn bei Egenolf, 1553). Der Dichter, der dieses sein Werk seinen beiden Brüdern, Hans und Bernhard Waldis zu Allendorf an der Werra zugeeignet hat, sang sich seine Psalmlieder, wie er selber sagt „in schwerer Gefängniß und Rachen des Todes, worin er fast drittehalb Jahr mit großer Beschwerung verhaftet, dazu mit scharfer Tortur und Bedreuung peinlich ersucht und angegriffen war." Er sang sie nach seiner Versicherung, um „in obgemelter Gefängniß die langweilige und beschwerliche Gedanken, und teuffelische Anfechtung damit zu vertreiben, oder je zum Theil zu vermindern." Er bot sie seinen Brüdern, die ihn mit großer Aufopferung, eigener Gefahr und Mühsal erlöst hatten, aus brüderlichem, dankbarem Herzen, damit sie und die Ihrigen neben ihm desto mehr Ursach hätten, „Gott dem Herrn mit gedachten Psalmen und geistlichen Liedern für solche, und andere Wohlthat zu loben und zu danken, auch weiter daraus zu erlernen, wie sein (des Dichters) Herz oftmahls in solchen Anfechtungen gegen Gott gestanden, und geschickt gewesen sei. Denn (fährt er fort) die Psalmen gemeinlich der Art und Natur sind, daß sie den Menschen in Glück und Unglück das Herz und die Affekten rühren, und wie dieselbigen gestellt und gethan seyn, wie in einem Spiegel anzeigen und dargeben, wie solches alles wohl wissen alle, die in Fährlichkeit gesteckt, und die

Psalmen in Nöthen und Anfechtungen gebraucht haben." Es sind aber diese Dichtungen keineswegs blos kunstlose Ergießungen des Herzens in Erinnerung an die einzelnen heiligen Lieder des Psalmbuches. Diese auch „in neue Gesangweise und künstliche Reime" zu bringen, gehörte nicht minder zu den Erholungen unseres Dichters während seines Kerkers. Seiner Psalmlieder sind 156, denn einige Psalmen finden sich in doppelter Übertragung, und der 118te Psalm (nach der Vulgata) in zwei Hälften getheilt. Für sie kommen indeß nur 153 Melodieen vor, denn der 2te und 75ste, der 25ste und 131ste, der 14te und 53ste haben einerlei Gesangweise; mehre oder mindere Ähnlichkeit der Anfänge und Schlüsse findet sich häufiger, zumahl bei einiger Ähnlichkeit des Strophenbaues. Dieser zeigt uns 81 Formen, die unter elferlei Gattungen zu befassen sind, von der vier- bis zur vierzehnzeiligen Strophe, diese letzte mit eingeschlossen. Doch sind nicht alle diese Formen durchweg neue; fast ein Drittheil der Strophen und Melodieen bewegt sich in damals bekannten Formen. Denn sieben unter jenen elf Strophengattungen, deren eine in doppelter Form vorkommt, acht also im Ganzen, gehören dem weltlichen wie geistlichen Liede seiner Zeit, und sie zeigen sich in 48 Fällen. Am häufigsten finden wir die damals so beliebte siebenzeilige Strophe des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her," nämlich vierzehnmahl; nächst ihr die achtzeilige des Liedes „Durch Adams Fall ist ganz verderbt," zehnmahl; dreimahl die sechszeilige des Katechismusgesanges: Vater unser im Himmelreich; viermahl die neunzeilige des geistlichen wie weltlichen Liedes: „Mag ich Unglück nicht wiederstahn;" wie denn auch alle diese Strophenarten, die wir schon bei Gelegenheit der Maaße des Volksgesanges betrachteten, auch weltlichen Singweisen eignen. Strophen anderer weltlicher Gesänge kommen nicht minder häufig vor; dreizehnmahl die neunzeilige des Liedes: Vergangen ist mir Glück und Heil; zweimahl die zehnzeilige des Liebesliedes: Zart schöne Frau; je einmahl die vierzeilige: „Ich klag' den Tag und alle Stund;" und die fünfzeilige von Georg Frundsbergs Lied: „Mein Fleiß und Müh ich nit hab' g'spart. Dennoch bleiben uns immer 73 neue Formen übrig, mit denen Burcard Waldis in 108 Fällen auftritt; doch wiederholt jede einzelne derselben sich weniger oft, als die von dem Dichter entlehnten, schon vor ihm gebräuchlichen. Am häufigsten noch geschieht dies mit solchen, die ihnen nahe stehen, und nur etwa durch anders geordnete Zeilenstellung von ihnen abweichen. So unterscheidet sich eine zweite Form der siebenzeiligen Strophe, die wir sechsmahl antreffen, von der des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her" nur dadurch, daß ihre letzten beiden Zeilen siebensylbige sind, während dort zwei achtsylbige einer von sieben Sylben vorangehen; so weicht eine zweite, achtmahl vorkommende Form der zehnzeiligen Strophe, von der des weltlichen Gesanges „Zart' schöne Frau" nur dadurch ab, daß bei dieser im zweiten Absatze je zwei acht- und siebensylbige Zeilen verschränkt sind, wogegen sie in jener nebeneinander stehen. Weniger gewöhnliche Formen kommen zumeist nur einmahl vor, — so zwei Arten der sechszeiligen, drei der siebenzeiligen, neun der achtzeiligen, eben so viele der neun-, zehn- und elfzeiligen, funfzehn der zwölfzeiligen, fünf der dreizehn- und zwei der vierzehnzeiligen Strophe, — und es sind in der That nur Ausnahmen, wenn von diesen seltneren Arten des Strophenbaues eine achtzeilige fünfmahl erscheint, eine neunzeilige drei-, eine andere zweimahl, eine zehnzeilige sechs- und eine andere fünfmahl, eine zwölfzeilige fünf-, eine zweite drei-, eine dritte zweimahl; immer jedoch verhältnißmäßig viel weniger oft, als die dem Volksgesange angehörenden, oder ihm und dem geistlichen gemeinschaftlichen. Es ist eine bemerkenswerthe Erscheinung, daß, auch bei der erklärten Absicht, neue Gesangsformen zu schaffen, ja, bei deren entschiedenem Übergewichte über die nur entlehnten, der Dichter doch in keiner von ihnen so heimisch zu werden vermochte, als in jenen, die sich doch kaum nur gewohnheitsgemäß ihm aufdrangen, sondern vermöge einer inneren

Anziehungskraft, die wir zu deuten außer Stande sind. Im Volksgesange, dem Erzeugnisse des unbewußten Kunsttriebes, führte ein dunkler, aber sicherer Zug, zu der einen Form mehr hin als zu der andern; von einem ähnlichen Zuge ließ auch das geistliche Lied zumeist sich leiten. In diesem hat der neue Strophenbau nur durch zeitgemäßen, dem allgemeinen Bedürfnisse entgegenkommenden Inhalt sich geltend gemacht, allein auch dann wurde er selten für andere neue Lieder angewendet, wenn ihm jener geheimnißvolle Reiz der Form gebrach, der Alle sofort für sich gewann, wo er sich zeigte, dessen Wesen wir jedoch hier nicht näher nachspüren dürfen. Wir finden dies namentlich an Burcard Waldis Psalmliedern bewährt. Schon frühe gewannen sie großen Beifall, und nicht lange nach ihrem Erscheinen auch bereits Aufnahme in den Kirchengesang. So sind im Laufe des 16ten Jahrhunderts, so viel ich habe finden können, deren 37 in denselben übergegangen, unter ihnen die überwiegende Mehrzahl, 30, auch mit ihren Singweisen; im Norden und Süden, im Osten und Westen des evangelischen Deutschlands. Das große Straßburger Gesangbuch von 1560 hat eines dieser Lieder mit seiner Melodie; das Gesangbuch der Brüder von 1566 schon deren fünf mit den ihrigen; ein zweites Straßburger Liederbuch von 1569 deren elf, sieben mit ihren Weisen; das Keuchenthalsche, zu Wittenberg 1573 erschienene Cantional nur eines mit seiner Melodie; das Stettiner Gesangbuch von 1576 deren elf, alle mit den ihrigen; die meisten das Zinkeisensche von 1584, einundzwanzig, darunter zwölf mit ihren Singweisen; das Greifswalder von 1592 endlich deren zehn, jedoch nur zwei darunter mit ihren Melodieen. In diesen sieben geistlichen Liedersammlungen nun erscheint, mit alleiniger Ausnahme des Brüdergesangbuches und des Keuchenthalschen, überall Burcard Waldis 121ster Psalm, also fünfmahl; viermahl sein 22ster, der nur dem großen Straßburger Gesangbuche, sowie dem, eben da um 1569 erschienenen, und dem Greifswalder fehlt; dreimahl der 72ste, 110te, 120ste, 150ste; alle diese sind dem Zinkeisenschen und Greifswalder gemein, die beiden letzten auch dem Straßburger von 1569; den ersten hat daneben das Brüdergesangbuch, den zweiten das Stettiner. Endlich kommen der 25ste, 65ste, 70ste, 82ste, 98ste, 116te, 143ste und 145ste in je zweien der genannten Sammlungen vor. Den beiden pommerschen Gesangbüchern sind der 65ste, 143ste, 145ste gemein; dem Zinkeisenschen und dem Brüdergesangbuche der 25ste und 98ste; dem Straßburger von 1569 und dem Greifswalder der 70ste und 116te; der 82ste endlich findet sich in dem Stettiner Gesangbuche und dem Zinkeisenschen. Alle übrigen erscheinen nur in je einem jener Lieder- und Melodieenbücher. Von den öfter aufgenommenen hat allein der 150ste seine Melodie niemals mitgebracht; die übrigen, ohne ihre Melodieen in den Kirchengesang übergegangenen — der 49ste, 75ste, 85ste, 131ste, 141ste, 142ste — kommen überall nur einmahl vor. Die mehrmahl erscheinenden haben insgesammt, mehr oder weniger oft, auch ihre Singweisen bei der Aufnahme beibehalten.

Betrachten wir nun jene, dem Kirchengesange einverleibt gewesenen Psalmlieder etwas näher, so knüpft ihr öfteres Vorkommen, wie vorausgesetzt werden durfte, sich zunächst an ihren Inhalt. Die aufgenommenen waren über solche Psalme gedichtet, von denen die Kirche entweder noch gar keine liedhaften Bearbeitungen besaß, oder nur solche, die den Bedürfnissen der Gemeinen nicht genügten. Nun finden wir, daß die zumeist vorkommenden eben auch über die wichtigsten und herrlichsten Psalmen gedichtet sind. Das fünfmahl erscheinende Lied: „Wenn ich in Angst und Nöthen bin“ hat den 121sten Psalm zum Vorbilde: „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen, von denen mir Hülfe kommt.“ Das viermahl aufgenommene: „Da Christus an dem Kreuze hing“ ist dem 22sten Psalm nachgebildet: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen?“ einem messianisch-prophetischen, den der Herr selber am Kreuze

betete, worauf der Anfang der Bearbeitung schon hindeutet. Eben so sind der 72ste und 110te Psalm, nach denen Burcard Waldis die Lieder dichtete: „Vorzeit des alten Testaments" und „Der Herr sprach in seim höchsten Thron" dergleichen weissagende, von Christi königlichem, prophetischem, hohenpriesterlichem Amte. Der 120ste, das Vorbild des Liedes: „Ich ruf o Gott in dieser Noth" ist ein Gebet wider falsche Lehrer, Widersacher, Lästerer, damals also zeitgemäß vor allen; der 150ste endlich ein herrlicher, hoher Lobpsalm, wie auch das Lied: „Lobt Gott in seinem Heiligthum" ihn wiedergiebt. Für diese am häufigsten ausgewählten Lieder findet sich also eine nahe Veranlassung zu dem Vorzuge, den man ihnen gab; auch die nur zweimahl erscheinenden sind insgesammt den salbungsvollsten Bet-, Lob-, Dank-, Trost- und Bußpsalmen nachgebildet. Wodurch aber rechtfertigt sich die öftere, die weniger häufige Aufnahme der Singweisen einzelner von diesen Psalmliedern? Wir finden, daß der viermahl gewählte 22ste Psalm die seinige jedesmahl, der fünfmahl erscheinende 121ste dagegen sie nur zweimahl mitbrachte. Es ist indeß nicht ein entschiedener innerer Vorzug jener vor dieser, wodurch etwa eine Vorliebe gerechtfertigt würde. Jener ersten liegt vielmehr eine bisher im Kirchengesange noch nicht vorhandene rhythmische Form zu Grunde, wodurch die Nothwendigkeit ihrer Mitaufnahme bedingt wurde; dieser anderen dagegen das Maaß des bekannten Betliedes: „Vater unser im Himmelreich," dessen gewohnter und mit Recht beliebter Singweise daher auch leicht vor der neuen, weniger geläufigen, der Vorzug gegeben wurde. Die Strophe der Lieder über den 72sten und 120sten Psalm kommt der eines beliebten weltlichen Liedes überein: „Zart schöne Frau," von dem um die Zeit der Aufnahme jener Lieder in den Kirchengesang bereits eine geistliche Umdichtung vorhanden war. Dennoch zog man unter drei Fällen ihres Erscheinens in evangelischen Gesangbüchern in zweien die Melodie vor, die Burcard Waldis ihnen beigegeben hatte, ein Vorzug, der demnach wohl der melodischen Form beizumessen seyn wird. Eben so ist es mit dem 110ten Psalm dieses Dichters; seine Strophe ist die gangbarste vielleicht unter allen damals üblichen, die des siebenzeiligen Liedes „Es ist das Heil uns kommen her," für die man viele Melodieen besaß; dennoch wählte man zumeist die neue. Unter den nur zweimahl aufgenommenen Psalmliedern bringen die über den 98sten und 116ten Psalm ihre Singweisen in beiden Fällen ihrer Aufnahme mit, wenn gleich jenes die Strophe des Liedes trägt „Christ unser Herr zum Jordan kam," diese des Passionsgesanges „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" mit nur unbedeutender Abweichung. Man konnte sie also, das eine unmittelbar, das andere anbequemend, wie es in dieser Zeit nicht selten geschahe, nach jenen bekannten Weisen singen; ein eigenthümlicher Reiz der neuen melodischen Formen, unter denen beide in Burcard Waldis Psalter auftraten, entschied jedoch für deren Beibehaltung. So überwog denn auch bei den anderen der, einmahl ohne, einmahl mit ihren Weisen entlehnten Psalmlieder, bald die gewohnte melodische Form, bald der Reiz der neuen. Auf die nur einmahl mit ihren Melodieen erscheinenden Psalmlieder dürfen wir nicht näher eingehen*), nur mag nicht unbemerkt bleiben, daß eben einige unter diesen neue rhythmische Formen mitbrachten, der 34ste, 84ste, 93ste, 128ste, 148ste, so daß wir voraussetzen dürfen, diese seyen die Veranlassung gewesen, weshalb die Lieder nicht tiefere Wurzel fassen konnten. Denn ihre Vorbilder: ein köstlicher Dankpsalm; jener unter allen so ausgezeichnete, in welchem die Lieblichkeit der Wohnungen des Herrn, die Seeligkeit in seiner Kirche gepriesen wird; jener begeisterte von dem ewigen Reiche des Herrn: „Der Herr ist König, — er hat

---

*) Es sind der 13te, 15te, 16te, 19te, 32ste, 34ste, 50ste, 61ste, 64ste, 84ste, 91ste, 93ste, 117te, 125ste, 128ste, 148ste, 149ste; 17 im Ganzen, fast die Hälfte der aufgenommenen.

ein Reich angefangen, so weit die Welt ist, und zugerichtet, daß es bleiben soll;" der Psalm, in welchem frommer Eheleute Beruf und Seegen gepriesen wird; endlich jener letzte unter den genannten, der alle Creatur zu dem Lobe des Herrn aufruft; — diese insgesammt hätten eher ein Anlaß seyn müssen, die auf sie gegründeten Dichtungen der Kirche zu erhalten. Allein die rhythmische Form, unter der sie erschienen*), muthete nicht an, die Lieder prägten dem Gehör sich nicht ein, das Widerstrebende in jener wurde nicht durch den Inhalt des Liedes überwogen, wie bei dem 22sten Psalm. Erst später, im Laufe des 17ten Jahrhunderts, als fast alle Psalmlieder des Burcard Waldis aus der Kirche bereits wieder verschwunden waren, machte die Strophe des 93sten seiner Psalme sich Bahn; sie ist die des Ristschen Liedes: „Ermuntre dich mein schwacher Geist" und seitdem in der evangelischen Kirche eine sehr verbreitete geworden, die einzige weiter fortgepflanzte rhythmische Form unter denen unseres Dichters.

Leicht beantwortet sich, nach allem diesem, die Frage über den Einfluß der Psalmlieder und Weisen des Burcard Waldis auf den evangelischen Kirchengesang. Wenige nur unter seinen neuen rhythmischen und melodischen Formen machten sich in demselben geltend; ihre Einwirkung war nur eine vorübergehende, örtliche. Im Laufe des 17ten Jahrhunderts waren alle jene Melodieen, deren wir gedachten, bis auf zwei, gänzlich aus der Kirche wieder verschwunden; nur die des 110ten, die wir, in zwei harmonischen Bearbeitungen, noch in Erhards Melodieengesangbuche (1659) und in dem des Landgrafen Moritz von Hessen finden, und die des 121sten, welche Michael Prätorius im achten Theile seiner deutschen Kirchengesänge (Nro. 48) vierstimmig ausgesetzt hat, hatten sich erhalten. Dennoch durfte Burcard Waldis Psalter hier nicht übergangen werden, wegen der daran sich knüpfenden Betrachtungen. Von wem auch seine Melodieen herrühren mögen, von dem Dichter selbst, — worüber wir nicht durch ihn unterrichtet werden, — oder einem ihm befreundeten Tonkünstler, sie sind jederzeit beachtenswerth. Sie theilen mit den Singweisen des Volksliedes den rhythmischen Wechsel, den zuweilen durchgängig angewendeten Tripeltakt — wir finden ihn in neun Beispielen**), zumeist aus der ionischen Tonart — und den Gegensatz des geraden und ungeraden Taktes. Sie sind aber darin von ihnen abweichend, daß weder die harte Tonart in ihnen ein so entschiedenes Übergewicht hat als dort, noch daß sie sich, wie jene, von dem Gepräge der kirchlichen Tonarten entfernen. Denn die weiche herrscht unter 153 Melodieen in 79 Fällen vor, also über deren Hälfte hinaus; die kirchliche Tonart ist zumeist recht bestimmt ausgeprägt, wie denn das ursprüngliche Phrygische zwanzigmahl, das versetzte sechsmahl vorkommt, das Mixolydische in seiner Urform einundzwanzigmahl, in der Versetzung sechsmahl erscheint. Es hatte sich, wie hieraus hervorgeht, nach der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts für die Singweise des deutschen Kirchenliedes ein sehr bestimmter Styl gebildet, der die rhythmische Bewegtheit und Mannichfaltigkeit des Volksgesanges mit dem Ernst der kirchlichen Tonart zu vereinigen strebte. Mit jener vollen Kraft, welche die Gemüther ergreift, trat er jedoch nur da in das Leben und gewann der neuen Kirchenweise allgemeine Zustimmung, wo diese in der That ein Werk der Begeiste-

---

*) Psalm 34 (zwölfzeilig). Sieben-, vier-, achtsylbige Zeilen viermahl wiederholt.
Ps. 84 (zehnzeilig). 8, 8, 7 | 8, 8, 7 | 8 4, 4. 8.
Ps. 128 (siebenzeilig). 8. 5. 8. 5. 8. 4. 7.
Ps. 148 (neunzeilig). 7, 6, | 7, 6. | 7 7 7. | 6. 6.

**) Psalm 98. (D.) — „ 79. (G.b) — Psalm 81. 105. 122. (F.b) — „ 20.b 90. 106. 117. (C.)

rung, des lebendigen Anklangs von dem Inhalte ihres Liedes in der Seele des Sängers war, und so, wenn auch aus innerer Nothwendigkeit, doch unbewußt, jenes eigenthümlich Bezeichnende, wie des Volks- so des Kirchengesanges in sich vereinte. Augenscheinlich aber konnte dieses nur da der Fall seyn, wo das Lied, es sey nun eine freie, oder einem heiligen Gesange aus der Schrift nachgehende Dichtung gewesen, eben so getreu und wahrhaft die fromme Stimmung seines Dichters abspiegelte, und so die schaffende Kraft in dem Sänger zu entzünden vermochte. Bei einem ganzen, vollständigen Psalmenwerke, so lebhaft es auch den Dichter beschäftigt haben mag, so trostreich ihm, dem Inhalte nach wie der Form, diese Beschäftigung auch gewesen seyn wird, und so gelungen wir Einzelnes nennen dürfen, konnte doch, selbst in der Lage voll Anfechtung und Trübsal, durch die jene Aufgabe ihm so werth wurde, die Begeisterung kaum eine gleich andauernde, schöpferische seyn, und wenn das gedrückte Gemüth auch an dem Inhalte der heiligen Gesänge sich erhob, war doch dem Erschöpften nicht selten auch das Spiel mit der äußeren Form eine Erholung. Wenn nun bei ihm, wie nicht erst bei dem Tonkünstler, der ihm die Melodieen sang! So sind denn diese auch nur ein Denkmahl geblieben von den Ansoderungen, die man, mehr oder weniger mit Bewußtseyn, an die Singweise des deutschen geistlichen Liedes damals sich stellte, wie ihr nur vorübergehender Eintritt in die Kirche uns ein Beispiel davon giebt, daß die äußeren Erfordernisse des kirchlichen Styls für sich allein nicht hinreichen, einem auch sonst schätzbaren Gesange dort eine dauernde Heimath zu sichern.

Von bedeutenderem Einflusse waren auf den evangelischen Kirchengesang die Melodieen der französisch-calvinischen Psalmlieder, die durch Ambrosius Lobwassers deutsche Nachdichtungen unter Beibehaltung der Strophen Clement Marots und Theodor Beza's überall sich Eingang verschafften. Dieses geschahe jedoch erst in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Viel früher aber als Calvin hatte schon Zwingli gelehrt. Seit dem Religionsgespräche zu Zürich (1523) hatte er durch Bekämpfung der überhandgenommenen Mißbräuche die Veränderung der äußeren Gestalt des bisherigen Kirchenwesens eingeleitet; um 1524 war er mit Beseitigung der Bilder und Orgeln, unmittelbar eingreifend, aufgetreten; 1525 hatte er statt der bisherigen Art der Spendung des heiligen Abendmahls, eine Weise eingerichtet es zu genießen, ganz den Liebesmahlen gleich; er hatte auf dem Marburger Religionsgespräche seine Kirche um 1529 vertreten, die nun erst als eine von der lutherischen getrennte erschien; am 11ten October 1531 war er auf dem Schlachtfelde zu Cappel gefallen; innerhalb dieser acht Jahre seiner kräftigsten Wirksamkeit hatte er auch in Oberdeutschland nicht unbedeutenden Anhang gefunden. Sollte nun nicht, von der Schweiz aus, und den angrenzenden Theilen Deutschlands, vor Calvin bereits ein eigenthümlicher reformirter Kirchengesang sich gebildet haben, und mit dem durch Luther hervorgerufenen in irgend ein Verhältniß getreten seyn? Bei dieser Frage verweilen wir noch ein Weniges, ehe wir übergehen zu jenen französisch-reformirten Psalmliedern und ihren Singweisen. —

Das erste, mit Luthers Billigung erschienene, durch eine Vorrede von ihm eingeleitete Gesangbuch, das Waltersche von 1524, trat mit der Voraussetzung auf, nicht allein, daß geistlicher Gesang gut und Gott angenehm sey, sondern auch, daß ein Verhältniß desselben zu der Kunst des Tonsatzes sich von selber verstehe. Luther schloß sich dem Gebrauche der alten Kirche darin an; nur sollte der Gesang in der Kirche nicht, wie bisher, geistlos und handwerksmäßig abgethan werden, noch den Geistlichen oder Miethlingen allein überlassen bleiben. Er sollte mit Zucht und Andacht von allen Gliedern der Gemeine aus frommem, gläubigem Herzen zu gemeinsamer Erbauung ertönen, die Kunst aber nicht durch das Evangelion zu Boden geschlagen seyn, wie nur Abergeistliche vorgaben, sondern alle Künste dem

Dienste desjenigen geweiht seyn, der sie gegeben und geschaffen habe. Der reinere Gottesdienst sollte aus den Formen des alten heraus sich lebendig entwickeln, nur das Schädliche, Verderbliche, der Schrift Widerstrebende, das Veraltete und Verlebte sollte abgethan werden. Ganz anderen Sinnes waren Zwingli und seine Genossen. Es sollte nach ihnen nicht eine gereinigte Kirche hervorwachsen aus dem Schooße der alten, sondern diese sollte völlig erneut, zu der ursprünglichen, apostolischen Einfalt zurückgeführt, und von dem Gottesdienste unbedingt Alles ausgeschieden werden, was nicht auf ein Gebot der Schrift gegründet sey. Darum wurde auch die Zulässigkeit des Kirchengesanges überhaupt ernstlich in Frage gestellt: von den strenger Gesinnten wurde er unbedingt verworfen, von den milder Gestimmten selbst nur unter großen Beschränkungen zugelassen. Wie es damit beschaffen gewesen, erfahren wir nicht besser und vollständiger, als aus der Vorrede eines Buches, das schon einige Zeit zuvor, ehe noch die calvinische Kirche ihren eigenthümlichen Kirchengesang besaß, bereits an das Licht getreten war. Es ist dieses das „Gesangbüchlein von viel schönen Psalmen und geistlichen Liedern," das angeblich zuerst 1536, dann vier Jahre später, um 1540, durch einige Diener der Kirche zu Constanz und anderswo gemehrt und gebessert, bei Christoph Froschauer zu Zürich erschien. Ihm hat Johannes Zwick eine Vorrede vorangestellt „zu Beschirm und Erhaltung des ordentlichen Kirchengesanges," und von dieser ist hier die Rede. Mit großer Milde, im erhaltenden Sinne ist sie geschrieben; kräftig abwehrend tritt sie dem strengen, starren Sinne entgegen, der den Kirchengesang überall ausschließen wollte. Die eine wie die andere Ansicht sind in ihr gegenübergestellt, ihre Sache zu führen, um so mehr gewährt sie uns ein lebendiges Bild der damals unter den Anhängern Zwingels herrschenden Sinnesweise, und des daraus hervorgehenden, verschiednen Verhältnisses derselben zu dem Kirchengesange.

Zwick beginnt damit: man wende ein gegen den Kirchengesang, Christus habe ihn nicht geboten. Allein er habe ihn auch nicht verboten, sey darauf zu entgegnen. Was die Schrift nicht geboten, noch verboten habe, das sey ein frei Ding, und man solle es nach Glauben und Liebe richten. Geboten habe die Schrift den Gesang nicht, aber sie enthalte viel guter Beispiele desselben. Moses und die Kinder Israel sangen, als der Herr sie aus der Knechtschaft Egyptens geführt, sie sangen ihm, eines um das andere, bei dem Wasserbrunnen, den Gott ihnen geschenkt hatte in der Wüste; und wir sollten Ihm nicht singen, der uns aus mehr als einer Gefängniß erlöste, nicht singen sollten wir von Christo, dem wahren Borne des Lebens? Aber, heißt es, das seyen Beispiele des alten Testaments, die nicht gelten könnten von dem neuen; wir seyen ein geistlich Volk, das Gott im Geiste singen solle. In diesem Sinne würden wir jedoch der Predigt eben so wenig bedürfen, da wir im Geiste gelehrt seyn sollen. Auch ein geistlich Volk müsse mit äußerlichen Dingen umgehen, sonst würde es ja selbst nicht reden dürfen. Viele geistliche fromme Juden hätten Gott gelobt mit Gesange, sollte es nur darum nicht im Geiste gewesen seyn, weil sie es singend thaten? Was Gott nicht löblich sey, und dem Nächsten nicht nütze, das seyen Werke des alten fleischlichen Menschen, sey es Denken, Reden oder Singen; was Gott zu Lobe und dem Nächsten zum Guten diene, das sey des neuen, geistlichen Menschen, sey es nun Denken, Reden, oder auch Singen. Auch die Apostel, fährt er fort, haben das Singen empfohlen; Paulus ermahnt die Epheser, von Lobgesängen und geistlichen Liedern unter einander zu reden; sollen sie davon reden, so mögen sie auch singen. Darauf wirft man ein, er rede vom Singen im Herzen. Was man aber in dem Herzen thun darf und soll, das mag man auch mit dem Munde thun, gleicherweise das Singen wie das Gebet. Hat doch auch Jacobus gesagt: Leidet Jemand unter euch, der bete; ist Jemand guten Muthes, der singe Psalmen. Aber, heißt es dann wieder,

das Herz ist nicht allezeit dabei. Um eines solchen Vorwandes willen würde man jedoch selbst das Heiligste und Beste abthun müssen; die Predigt könnte man nicht halten, ja Christus würde um des Judas willen das Nachtmahl nicht haben begehen dürfen. Darauf erwiedert man: der Gesang im Herzen sey hinreichend, man bedürfe nicht erst der Stimme dazu. Es ist wahr, recht beten kann man nicht mit Worten, und recht singen nicht mit der Stimme, ohne das Herz, und man kann im Herzen recht beten und singen ohne Wort und Stimme. Aber daraus folgt nicht, daß man Beides mit Beiden nicht thun möge. Das Herz hat seine Übung zum Guten und Bösen innerlich, und so hat Wort und Stimme sie gleicherweise äußerlich. Vereinen sich Herz, Wort, Stimme, gegen Gott; redet der Mensch äußerlich und innerlich gegen ihn, so betet und singet er auf die rechte Weise. Auf mancherlei Wegen kommen Wort und Stimme dem Menschen zu Gute. Sie machen sein Herz inbrünstiger, daß es sein selbst nicht bald vergißt, sie wehren anderen Einbildungen und Zufällen. Spräche der Mensch bei der Predigt jedes Wort nach, sagte er zu jedem Punkte Amen, es würde ihm minder geschehen, wohl eine halbe Stunde lang anderen Dingen nachzusinnen. Wort und Stimme haben ihre Art, Wirkung und Eigenschaft, ja, ihr Leben, eben so wohl als das Herz, in geistlichen und fleischlichen Dingen. Sie machen das Herz nicht, aber sie reizen und bewegen es zum Guten oder Bösen, jenachdem sie gut sind oder böse. Ein Wohlredender bewegt den Hörer zu einer ganz anderen Meinung als er zuvor hatte; böse Worte reizen zum Zorne, daß der Mensch nicht mehr weiß, was er thut. Trommeln und Pfeifen geben das Herz nicht im Kriege oder Tanze, sie reizen es aber zu demjenigen, was zuvor in ihm steckte. Kaltes Wasser macht den Kalk nicht heiß, es treibt ihm die innerliche Hitze hervor. Man giebt dem das Leben nicht, den man vom Schlafe aufweckt, man ermuntert ihn aber, daß er nicht daliegt wie ein fauler Schelm. Böser, fleischlicher, unreiner Gesang macht das Herz nicht von neuem fleischlich und unrein, er hilft dem bösen Fleische und der Unreinigkeit herfür, gleichwie ein falschgeistlicher, abgöttischer Gesang nicht abgöttisch macht, sondern nur der natürlichen Neigung dazu heraushilft. Dennoch ist es nicht übel geredet, wenn man bösen und schädlichen Worten wie Gesängen Schuld giebt, daß sie ein böses Herz machen. Denn sie machen ein rechtes wahres Empfinden und Wissen des Bösen, das man zuvor nicht hatte. Der Wein liegt auf der Hefe, und ist dennoch lauter; rührt man die Hefe auf, so wird alles trübe. Darum warnt die heilige Schrift vor falscher Lehre und bösem Beispiele. Aber in umgekehrtem Sinne geben auch gute Worte und Gesang Ursach und Reiz zum Guten. Nun sprechen Einige: werde auch der Gesang zuweilen recht und wohl gebraucht, so mißbrauche man ihn doch bald wieder zum Bösen. Soll man aber um des Mißbrauches willen den rechten Gebrauch verwerfen? Silber und Gold, Wein und Korn werden gemißbraucht; soll man deshalb nicht münzen, pflanzen und säen? Soll man das Predigtamt abthun, weil es in großen Mißbrauch kommen kann? Singen freilich ist nicht so nothwendig und geboten als predigen, wenn es aber recht geschieht, dient es zu des Nächsten Besserung, wie andere äußere Dinge, und ist eine so herzliche Vermahnung, als sonst mit Worten geschehen mag. Und sollte Vogelsang Gottes Lob seyn mögen, und nicht der Christen Gesang? Auch darf man nicht Besorgniß hegen, indem man die jetzige Weise des Gesanges auf die päpstische Art beziehet. Unter den Teutschen lehret man nicht welsch noch lateinisch singen, daß der, welcher singt oder zuhört, den Gesang nicht versteht; daß Niemand Amen dazu sagen kann; daß man viel Gnade und Ablaß oder großes Verdienst dabei verkünde. Auch sollen nicht geweihte Leute allein singen, der Gesang soll nicht fleischliche Lust und Ohrenkitzel werden, man soll nicht die Gurgel mit gutem, starkem Weine salben, mancherlei Stimmen, hoch und nieder, klein und groß, sollen in der Kirche nicht sich durch einander reimen. Vor Allem ist die Meinung

nicht, daß die Gesänge abgöttisch seyen, daß eine Handthierung daraus werde, oder Einer für den Andern um das Tagelohn singe. Andere lassen den Gesang als gut gelten, und nicht wider Gott, wollen aber, daß man nichts denn Psalmen singe, oder was sonst nach dem Buchstaben in der Bibel geschrieben stehe. Diese haben keine böse Meinung, es gebricht ihnen aber an dem rechten Urtheilen und Unterscheiden. Recht ist es, daß man auf die Schrift dringt, aber nicht recht, die Gaben des Geistes daneben verwerfen, die er auf mancherlei Weise wirkt. Man soll allezeit mehr auf Inhalt und Verstand der Schrift dringen, als auf die Worte. Der Buchstabe und die Worte sind frei; dem Verstande müssen Alle, Gelehrte und Ungelehrte sich gefangen geben. Was dem Verstande nach gleich ist, so ungleich die Worte auch lauten, das ist auch Schrift; wider die Schrift ist, was dem Verstande nach ungleich ist, wie gleich die Worte klingen mögen, und wenn sie schon eitel goldene wären. Andere stoßen sich daran, daß die Psalmen und andere Gesänge gereimt seyen. Denen ist es auch allein um die Worte zu thun. Die Worte gehören den Gläubigen, nicht die Gläubigen den Worten, wie auch Christus vom Sabbath sagt. Paulus aber spricht: Alles sey unser, wir aber seyen Christi, nur daß alles der Liebe und dem Glauben ähnlich sey, welches der Verstand sey der ganzen heiligen Schrift. Andere ärgern sich daran, daß die Psalmen hin und her auf den Gassen und in Häusern nicht mit Ernst und Zucht gesungen werden. Diese haben nicht unrecht, daß der Mißbrauch ihnen übel gefällt. Stehen Unzucht und Grobheit übel in zeitlichen, wie viel mehr noch in göttlichen Dingen. Es sind deren genug, die göttlichen Gesang ohne Zucht gebrauchen, ja, statt seiner viel üppige Lieder und Gesänge in steter Übung haben. Um so minder sind aber die guten und göttlichen Gesänge der Psalmen und anderer Lieder zu verwerfen, weil das Papstthum voller falschgeistlicher, abgöttischer, eigennütziger, unverständiger Gesänge, die Welt voll geistloser, leichtfertiger, unreiner und schädlicher Lieder steckt, in denen Gott und der Nächste geschändet wird. Durch jene wird dieser etwas minder werden. Darum ermahnet Paulus die Epheser, sie sollen sich der schandbaren Worte abthun, der Narrentheidinge, der leichtfertigen Scherze; also freilich auch der schändlichen Weltlieder, die sich nicht reimen zu Gottes Lob, und der Ehre des heiligen Glaubens. — Es hat nicht wenig Unheil angerichtet, daß in allerlei Sachen ein Jeder nach seinem eigenen Willen gerichtet und geurtheilt hat, und verworfen, was ihm nicht gefiel, ohne Unterschied des Guten und Bösen. Es kann wahrlich Keiner recht urtheilen, der nicht auch zu unterscheiden weiß. Hat man nicht ein fleißiges Zusehen, was vor Gott gut und böse sey, so fehlt man leicht; der Fehl aber wäre noch nicht so schädlich, als Trennung, Zwietracht, Uneinigkeit, Secten und Anhang, die daraus kommen. Gott mache uns recht verständig durch Sinn, Wort und Geist, daß wir mit einem Munde und Herzen allezeit und in allen Dingen sein Lob, und seine Ehre einhällig suchen, Amen.

Ein milder, ausgleichender Sinn leuchtet hervor in diesen einleitenden Worten, deren Gedankengang wir in möglichster Vollständigkeit wiederzugeben gesucht haben; und doch, wie streng spricht der Vorredner sich aus, wenn von dem Gesange in der Kirche die Rede ist! Den Kunstgesang verwirft er dort gänzlich; der Verein hoher und tiefer Stimmen in mannichfacher Bewegung und Gegenbewegung ist ihm ein papistischer Greuel; Einer soll nicht für den Andern um Tagelohn singen, daher soll man geschulte Sänger, die vom Gesange leben, nicht dingen; Gesang der Gemeine und sonst keiner darf in der Kirche geduldet werden. Freilich hätte man die Jugend, wie auch Luther es wollte, zur Kunst auferziehen, durch ihren Gesang, den eines Theiles der Gemeine, statt des fremder Miethlinge, den Gottesdienst schmücken können. Allein die erste Bedingung des Kunstgesanges, den Verein mehrer Stimmen mannichfaltigen Umfanges, hatte man mit einem Spruche der Verwerfung belegt, man mußte also auf ihn verzichten.

Singweisen giebt es allerdings, die wir zuerst mit Liedern der Anhänger Zwingli's antreffen, es sey in dem durch Zwick bevorworteten Liederbuche, oder auch früher schon in den seit 1525 von Wolf Köphl zu Straßburg herausgegebenen Gesangbüchern. Allein ihre Lieder stehen mit denen Luthers und der Seinigen vermischt, eine Trennung der Bekenntnisse im heiligen Gesange tritt nirgend hervor. Auch können wir nicht behaupten, daß ihre Melodieen etwa ein besonderes, eben sie vor den anderen auszeichnendes Gepräge trügen: es müßte denn seyn, daß sie mehr als die zu Luthers Liedern in gleichen Tönen sich fortbewegen, und Wechsel des Rhythmus oder gar des Taktes höchst selten bei ihnen angetroffen werden, sie also strenger und ernster erscheinen, allen Schmuck ablehnender. Verhältnißmäßig sind ihrer auch nur wenige. Die Psalmlieder Ludwig Ölers sind sämmtlich auf die Weise: „Es ist das Heil uns kommen her" zu singen; bei den Liedern Heinrich Vogthers, Matthias Greiters, Ambrosius und Thomas Blaurers, Johannes Zwicks und Anderer wird häufig auf bereits vorhandene Melodieen verwiesen; und haben sie eigene, mit ihnen zuerst erscheinende, wie die bekannten der Psalmlieder: An Wasserflüssen Babylon ꝛc.; Der Thöricht spricht, es ist kein Gott ꝛc.; O Herre Gott begnade mich ꝛc.; Es sind doch selig alle die ꝛc.; Gott ist so gut dem Israel ꝛc.; und die der evangelischen Lobgesänge „Mein Seel' erhebt den Herren mein ꝛc." von Symphorian Pollio, und „Gebenedeit sey Gott der Herr ꝛc.," Im Friede dein, o Herre mein ꝛc. von Johann Englisch, so finden sich diese mit ihnen auch zu lutherischen Gesangbüchern bald heran, und treten auf diese Art in den Kreis einer lebendigen Kunstentwicklung mit ein.

Von einem eigenthümlichen Kirchengesange der Reformirten kann bis gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts, diesem allem nach, nicht die Rede seyn: dieser beginnt erst mit Calvin. Wir werden finden, daß die Ansichten dieses evangelischen Kirchenlehrers vom Kirchengesange um Vieles strenger waren, als die des Johannes Zwick, daß er ihm viel engere Grenzen zog, ihn auf eine bestimmte Anzahl von Gesängen und ihrer Melodieen beschränkte; daß aber, obwohl ebenfalls in strenger Umgrenzung, der Kunstgesang dennoch einigen Raum gewann in der von ihm gegründeten Kirche. Wie es damit beschaffen gewesen, wollen wir nunmehr berichten; wir schicken eine gedrängte Erzählung voran von der Entstehung des französischen Psalmbuches.

Es ist anzunehmen, daß um das Jahr 1540 ein großer Theil der von Clement Marot übertragenen Psalmen bereits vollendet war. Denn als Kaiser Karl V. mit dem Anfange jenes Jahres nach Paris kam, um sich nach den Niederlanden zu begeben, forderte Franz der Erste, der an jener Arbeit großes Gefallen fand, unseren Dichter auf, sie seinem hohen Gaste zu überreichen, dem er dadurch eine besondere Aufmerksamkeit zu bezeigen wünschte. Der Kaiser nahm das Dargebotene gnädig auf, ließ dem Dichter ein Geschenk von 200 Dublonen reichen, und ermunterte ihn zur Fortsetzung seines Werkes, empfahl ihm auch den 105ten und 106ten (nach Luther 106ten und 107ten) Psalm „Danket dem Herrn, denn er ist freundlich, und seine Güte währet ewiglich" zu baldiger Übertragung, da er diese Psalme besonders liebe. Das Wohlgefallen beider Herrscher an Marots Arbeit, neben deren innerem Werthe und ihrem zeitgemäßen Gegenstande, verschaffte ihr allgemeinen Eingang. Dreißig Psalme, — nicht nach der Reihefolge des Psalters, denn Marot hatte diejenigen gewählt, die seiner Gemüthsstimmung eben zusagten, — mit ihnen das Gebet des Herrn, der englische Gruß und das apostolische Glaubensbekenntniß in französischen Reimen, wurden 1542 zu Paris von Dolet gedruckt: man will behaupten, in zehntausend Exemplaren. Die Tonkünstler beider Fürsten, vor allen die französischen, beeiferten sich, sie in Musik zu setzen. Catharina Medici, die Gemahlin des Dauphins Heinrich, tröstete sich an ihnen über die Unfruchtbarkeit

ihrer damals bald zehnjährigen Ehe; die Schwester des Königs, Margarethe von Navarra, pflegte zu sagen, sie habe durch jene Psalmen die Gnade des Herrn und Fruchtbarkeit vom Himmel für sich herabgefleht. König Franz selber fand noch auf dem Todtenbette an ihnen Stärkung und Trost. Man pflegte sie zu häuslicher Erbauung zu singen, und ihnen Melodieen weltlicher Lieder anzupassen. Der Dauphin Heinrich sang den 42sten Psalm: „Ainsi qu'on oyt le cerf bruire“ (Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser) nach der Weise eines Jagdliedes; Diana von Poitiers, Herzogin von Valentinois wählte für sich den 130sten Psalm: Du fonds de ma pensée (Aus der Tiefe ruf ich, Herr, zu dir) und eignete ihm die Melodie einer Volte an (eines Tanzliedes); die Königin zog den 6ten den übrigen vor (Ne veuilles pas o Sire — Herr straf mich nicht in deinem Zorn) und nahm für ihn eine Melodie über den Gesang der Possenreißer (un air sur le chant des bouffons); Anton von Navarra sang sich den 43sten: Revange moy, prends la querelle (Richte mich Gott und führe meine Sache vor dem unheiligen Volk), nach einer branle de Poitou, einem volksthümlichen Tanze. Man nahm an dergleichen Vermengung des Weltlichen mit dem Heiligen keinen Anstoß, so wenig als in Deutschland; hatte man doch an den, damals vor Kurzem nur in Antwerpen erschienenen flamländischen Psalmen ein Beispiel dafür. Sie wurde hier um so leichter als einige der Marotschen Psalmen gleichen Strophenbau hatten mit weltlichen Liedern: so der 38ste

Las! en ta fureur aigue
ne m'argue etc.

mit dem Volksliede

Mon bel ami, vous souviene
de Piene etc.

so der 130ste mit dem Liebesgesange

Languiray-je plus guere
languiray-je toujours etc.

Vielleicht war auch die Vorliebe des Dauphins, nachmaligen Königs Heinrich (des 2ten) für jene Psalmen eine Veranlassung, diese Sitte mehr zu verbreiten. Seine Günstlinge, seine Beischläferin, meinten sich bei ihm besonders in Gunst zu setzen, wenn sie eine gleiche Liebe für die Psalmen erheuchelten, wenn sie ihn baten diesen oder jenen unter denselben, ihnen als besonders eigen zuzutheilen, was er allezeit gern that, auch wo er anders für sie gewählt hätte. Nun mochte es geschehen, daß die so Beschenkten, dem allgemeinen Gebrauche zufolge, ihre Psalme nach weltlichen Weisen singend, diese ihnen allgemach zueigneten. Für den 128sten Psalm soll Heinrich selber eine Melodie erfunden haben. Er wünschte lebhaft Kinder, zumahl einen Sohn, so sang er denn gern jene Worte der 2ten Strophe

Quand à l'heur de ta ligne
Ta femme en ta maison
Sera comme une vigne
Portant fruict a foison etc.

(dein Weib wird seyn wie ein fruchtbarer Weinstock rc.) nach einer Weise, die er zu Angoulème, von schwerer Krankheit genesen, sich dazu erdacht hatte. Hier fand ihn Villemaudon, der durch Margaretha von Navarra, Schwester seines Vaters, an ihn gesandt war, wie er sich zu seiner Ergötzung die Psalmen von seinen Sängern vortragen ließ, zu dem Klange der Violen, Lauten, Spinetten und Flöten; er empfing

den Abgesandten gütig, und händigte ihm die gesungenen Weisen sammt ihrem mehrstimmigen Satze für seine Königin ein.

Bald nach dem Abdrucke jener 30 Psalmen sahe Marot sich genöthigt den Hof zu verlassen, sey es, weil er für einen Anhänger der neuen Lehre galt, sey es, daß seine böse Zunge ihm mächtige Feinde erweckt hatte. Er begab sich nach Genf, und brachte dort die Zahl der von ihm übertragenen Psalmen bis auf funfzig. Diese erschienen daselbst mit einer Vorrede Calvins vom 10ten Juni 1543. Ich habe diese Ausgabe niemals gesehen, kann also auch nicht beurtheilen, ob ihre Vorrede, welche bei den Ausgaben des ganzen Psalters wieder mit abgedruckt ist, nicht vielleicht später einige Erweiterungen und Veränderungen erfahren hat, zumahl seit die Psalmen bei dem calvinischen Gottesdienste eingeführt waren. Damals waren sie es noch nicht, und insofern könnte alles dasjenige, was in dieser Vorrede über den Sinn, und Zweck der kirchlichen Feier gesagt ist, ein seitdem beigefügter Zusatz seyn. Wie sie jetzt vorliegt, ist ihr wesentlicher Inhalt folgend.

Die Kirche, sagt Calvin, wird besucht, um Frucht und Erbauung zu gewinnen aus dem, was man dort sieht und höret. Dazu ist es nöthig, daß man den Sinn der gesammten Feier genügend verstehe; ohne Lehre giebt es keine Erbauung. Nun sind es drei Dinge, die der Herr uns geboten hat, bei unseren kirchlichen Versammlungen zu beobachten, die Predigt, das Gebet, und der Gebrauch der Sacramente. Von der ersten ist hier zu schweigen. Das Gebet muß, wie sich von selbst versteht, in einer Sprache gehalten werden, welche der Gemeine bekannt ist; wie kann sie sonst daran Theil nehmen, wie kann sie, wenn es in ihrem Namen von einem Anderen geschieht, dasselbe durch Amen bekräftigen? Es ist also eine grobe Täuschung gewesen, und ein verderblicher Mißbrauch, den Gottesdienst in lateinischer Sprache da zu halten, wo sie nicht allgemein verstanden wurde. Nicht minder hat man das Volk damit getäuscht, daß man ihm die Sacramente nur gezeigt, ohne es von den Geheimnissen zu unterrichten, welche darin befaßt sind; offenkundig ist der daraus entstandene Aberglaube, da man gemeint, die Weihe des Taufwassers, des Weines und Brotes im Abendmahl, wandle, wie durch einen Zauber, Beides um, die leblosen Stoffe empfänden die Kraft des Wortes, das der Mensch nicht verstehe. — Das Gebet ist aber ein doppeltes: — Gebet im engeren Sinne, und Gesang. Zu Beidem ermahnet der heilige Geist durch Paulum, Beides hat auch die Kirche von jeher geübt. Die Kraft der Töne in Erweckung geistlicher Freude ist bekannt; unter allen Gaben, die Gott dem Menschen zur Erholung und Erquickung verliehen hat, ist die Tonkunst für die erste, oder doch eine der höchsten zu halten. Sie besitzt eine geheimnißvolle Kraft, die Herzen zu bewegen, aber weil sie dieses im Schlimmen sowohl als im Guten vermag, muß man ernstlich bedacht seyn, diese köstliche Gottesgabe nicht durch Mißbrauch zu entweihen, wo sie dann ein um so mehr tödtliches, seelenverderbendes, ja teuflisches Gift wird. Zweierlei nun ist bei dem Gesange zu unterscheiden, der Gegenstand und Inhalt, und die Tonweise. Bei dem ersten bleibt darauf zu achten, nicht allein daß er schuldlos, sondern daß er auch heilig sey; daß er eine Anreizung enthalte zum Gebete, zum Lobe Gottes, zu Betrachtung seiner Werke, die uns bewege, ihn zu lieben, zu fürchten, zu ehren, zu verherrlichen. Nun kann, nach dem Ausspruche des heiligen Augustinus, man nichts Gott Würdiges singen, man habe es denn zuvor von ihm empfangen. So wird man denn auch keine würdigeren Gesänge finden können als die Psalmen Davids, die der heilige Geist selber ihrem Sänger eingegeben, sie durch ihn gemacht hat. Singen wir diese, so dürfen wir sicher seyn, daß Gott uns die Worte in den Mund gelegt habe,

daß es sey, als sänge Er selber in uns, um seinen Ruhm zu erhöhen. Darum ermahnet der heilige Chrysostomus so Männer als Frauen und Kinder zu deren Gebrauch, um dadurch der Gemeinschaft der Engel theilhaft zu werden. Geistliche Gesänge, so sagt der heilige Paulus, sind nur mit dem Herzen wohl zu singen, der Gesang aus dem Herzen aber erheischt nothwendig das Verständniß des Gesungenen. Denn dadurch allein unterscheidet sich der Gesang des Menschen von dem der Vögel, die wohl singen können, gleich ihm, ohne jedoch das Gesungene zu verstehen. Jenes Verständniß zu gewinnen, dem das Herz und die Liebe folgt, ist dieses Psalmbuch bestimmt: möge es unserem Gedächtnisse sich so tief einprägen, daß wir nie aufhören es zu singen. Wer sich in Gott erfreuen mag, bediene sich dessen zu seinem Heile, an die Stelle jener anderen Gesänge, die theils eitel sind und voll Leichtsinn, theils thöricht und gedankenlos, theils schmutzig und gemein, also böse und verderblich. Was die Tonweisen betrifft*), so hat es das Beste geschienen, sie so zu behandeln, wie geschehen ist, damit sie dem Gegenstande Nachdruck verleihen und Majestät, und geeignet sind, selbst in der Kirche gesungen zu werden.

War nun diese Vorrede, deren Gedankengange wir bisher gefolgt sind, schon damals in der Art, wie sie später den gesammten Psalter begleitete, auch bereits Begleiterin der Marotschen Psalmen, oder nicht, zweierlei mindestens dürfen wir mit Sicherheit daraus schließen. Einmahl, daß Calvin allerdings damit umging, den Gesang der Psalmen in der Landessprache zu einem Theile des Gottesdienstes zu machen, daß es aber noch nicht geschehen war, sondern erst vorbereitet werden sollte. Er heischt in den bestimmtesten Ausdrücken die Verkündigung des Wortes, das Gebet, die Verwaltung der Sacramente in der Landessprache: er empfiehlt den geistlichen Gesang als Freude in dem Herrn erweckend, aber zunächst als häusliche Erbauung, wie es scheint, an die Stelle weltlicher, leichtfertiger, seelenverderblicher Gesänge. Er preis't vor Allem den Gesang der Psalmen, weil sie Gottes Wort seyen, durch den heiligen Geist ihrem Sänger unmittelbar eingegeben; er rühmt ihn als wahrhaft ergötzlich und heilsam. Sodann giebt er die damals erschienenen Psalmlieder mit Singweisen, allein nicht mit neu erfundenen, sondern gesammelten, für diesen Zweck eingerichteten, und so behandelten, daß sie selbst in der Kirche gesungen werden möchten, nachdem sie nämlich in der Gestalt, wie sie nun erschienen waren, dem Gedächtnisse bei häuslichem Gebrauche sich fest eingeprägt hätten.

Sechs Jahre später, um 1549, kam Theodor Beza, mit sieben anderen Edelleuten, seines Glaubens wegen aus Frankreich vertrieben, nach Genf. Er war Jugendfreund Calvins, aber Anfangs noch weltlichen Sinnes, es gehörten Jahre dazu, ehe Calvin ihn bewegen konnte, in seinem Sinne gemeinschaftlich mit ihm zu wirken. Erst seit 1552 soll dies geschehen seyn, und früher dürfte wohl auch Beza kaum die Übertragung der noch übrigen Psalmen in französische Verse begonnen haben, die Calvin so sehr wünschte, weil er nun ernstlicher damit umging, den Gesang des französischen Psalters bei dem Gottesdienste, als einen wesentlichen Theil desselben einzuführen, was mit den bis dahin übertragenen Psalmen wirklich in dem folgenden Jahre (1553) geschahe. Daß Beza hieran wesentlichen Antheil genommen, ist nicht zu bezweifeln. Eine Thatsache, die wir, im Allgemeinen mindestens, als festgestellt annehmen müssen, deutet

*) Touchant la mélodie, il a semblé le meilleur, qu'elle *fust modérée* en la sorte que nous l'avons mise, pour emporter poids et majesté convenable au subjet, *mesme pour estre propre à chanter en l'Eglise* selon qu'il a esté dit etc.

darauf hin, wenn uns nicht schon die durch ihn bewirkte Vollendung des gesammten Werkes davon die Überzeugung gäbe. Beza soll nämlich damals, am 2ten November 1552, Namens der Kirchenältesten (compagnie ecclésiastique) einem sonst nicht weiter bekannten Tonkünstler, Guillaume Franc, eine Bescheinigung darüber ertheilt haben, daß er zuerst die Psalmen so in Musik gesetzt habe (mis en musique), wie man sie in den (calvinischen) Kirchen singe. Diese Thatsache will Bayle durch einen Professor zu Lausanne erfahren haben, den er nicht nennt, und der ihm versichert haben soll, dieses Zeugniß aufgefunden zu haben, ohne jedoch den Ort zu bezeichnen, wo es geschehen sey. Wir werden auf diesen Umstand später noch einmahl zurückkommen müssen, bei der Untersuchung, woher die Melodieen jener Psalmen stammen? Hier wollen wir, auf die Versicherung eines gelehrten und sonst glaubhaften Mannes, die Thatsache an sich nicht in Zweifel ziehen, so unvollständig sie uns auch vorliegt.

Seit diesem Zeitpunkte der Einführung der Marotschen Psalmen in die calvinische Kirche fingen sie an, den Katholischen verdächtig zu werden. Jene ersten dreißig, welche dreizehn Jahre früher, um 1540, bereits vollendet waren, hatten die Billigung der Sorbonne erhalten, sie waren selbst zu Rom (am 15ten Februar 1542) auf Befehl des Papstes durch Theodor Drust, seinen Drucker, einen Deutschen, herausgegeben worden, nebst acht anderen, deren Urheber man nicht kennt; sie konnten auch den streng Katholischen kein Bedenken erregen, der große Beifall, den sie am französischen Hofe fanden, beförderte ihre Verbreitung. Ihre spätere Bekanntmachung durch Calvin nebst 20 anderen, von der Pariser Universität nicht gebilligten, konnte schon eher Verdacht erregen. Doch finden wir noch um 1544 eine zu Lyon bei Etienne Dolet erschienene Ausgabe dieser 50 Psalmen, in zwei Abtheilungen, wie sie nach einander herauskamen, nebst dem Lobgesange Simeons, den zehn Geboten, dem evangelischen Glaubensbekenntnisse, dem Gebete des Herrn, dem englischen Gruße, und einigen Gebeten und Lehrgedichten, nebst der Leidensgeschichte Christi; welches Alles, bis auf die ersten beiden Lieder, in den späteren Ausgaben des gesammten Psalters für kirchlichen Gebrauch wegblieb. Die Psalmen selbst sind hier ohne Melodieen, noch eine Hinweisung auf solche: nur kurze Inhaltsanzeigen stehen ihnen voran, dieselben, mit denen wir sie später wiederum abgedruckt finden. Eine Zueignung an den König, und die Damen Frankreichs eröffnet diese Ausgabe; beides enthielt vielleicht schon die früheste der ersten 30 Psalmen. Die französischen Frauen ermahnt der Dichter, daß sie, die Gott gemacht, sein Tempel zu seyn (que list Dieu pour estre son temple) und die dennoch von weltlichen Gesängen Säle und Kammern erschallen ließen, nun diese Lieder heiliger Liebe im Psalter durch ihren Mund beleben, und so die Ersten seyn möchten, durch die das goldene Zeitalter wiederkehre. Zu der Zeit, wo diese Worte abermals gedruckt wurden, fand die Erfüllung der Wünsche unseres Dichters wahrscheinlich schon Schwierigkeiten durch kirchliche Gegenwirkung. Es wird wohl damals schon, oder doch nur um Weniges später, gewesen seyn, daß der Cardinal von Lothringen dem nachherigen Könige Heinrich II., der jene Psalmen, wie wir gesehen, bisher so besonders geliebt hatte, durch Diana von Poitiers über deren Gebrauch Gewissenszweifel erregte; daß man sie Catharinen Medici wegnahm nebst der französischen Bibel; daß man ihr statt Bouteiller, ihres bisherigen Beichtvaters, einen anderen gab. Auch Warnungen wegen der Verbreitung werden ergangen seyn, weil die Billigung der geistlichen Behörde fehlte. Als sie aber ein wesentlicher Theil geworden waren eines als ketzerisch verworfenen Gottesdienstes, galt ihr Gebrauch als Wahrzeichen der Hinneigung zu jener verhaßten Lehre: es ergingen Verbote, durch strenge Strafen geschärft, die bisherige Neigung verwandelte sich in Widerwillen, der bei aufrichtig frommen Gemüthern wohl um so größer war,

als sie sich überzeugt wähnten, einem seelenverderblichen Gifte Eingang verstattet zu haben, in der Meinung einer heilsamen Ergötzung zu genießen.

Dieser Widerwille dauerte fort bis zu dem Religionsgespräche zu Poissy, in Gemäßheit dessen, Namens des elfjährigen Königs Carl des IXten, ein Privilegium vom 19ten October 1561 für den Abdruck des gesammten französischen Psalters ertheilt wurde. Daß Beza früher als damals den übrigen Theil der Psalmen übertragen gehabt, habe ich nicht finden können. Noch in demselben Jahre erschienen, der nunmehr ertheilten Erlaubniß der geistlichen Behörde zufolge, in Lyon drei und achtzig Psalmen, von Louis Bourgeois zu vier, fünf und sechs Stimmen gesetzt. Ihnen folgten, um 1562, sechzehn vierstimmige Psalmen nach Motettenart behandelt, durch Claude Goudimel, herausgegeben zu Paris durch Adrian le Roy und Robert Ballard, nicht zu verwechseln mit den späteren einfachen Tonsätzen dieses Meisters über die Psalmweisen. Denn dieses frühere Werk umfaßt nur die angegebene, geringe Zahl von Psalmen, weil eine Behandlungsweise, wie die von dem Meister gewählte, nicht für alle gleichmäßig geeignet ist, sondern nur für die von wenigen oder kürzeren Strophen, weil sonst, da jede einzelne, oder doch Doppelstrophe, einen abgesonderten Theil des ganzen Motetts bildet, dieses zu ermüdender Länge ausgesponnen würde. In eben diesem Jahre (1562) gab Anton Vincent zu Lyon den ersten vollständigen französischen Psalter heraus*), eine Ausgabe, der in den nächsten Jahren mehre andere in verschiedenen Formen folgten, ohne daß in einer von ihnen das erwähnte Privilegium, oder die Billigung der Sorbonne wörtlich mit abgedruckt wäre. Den Psalmen allen sind hier die Weisen bereits vorgedruckt, nach denen sie später in den calvinischen Kirchen gesungen wurden. Über ihre Entstehung schweigt das im Auszuge mitgetheilte Privilegium für Anton Vincent. Nur beiläufig wird darin bemerkt: die Psalmen seyen in gute Musik gebracht, wie es wohl untersucht und bestätigt sey durch gelehrte, und auch der Tonkunst kundige Leute**). Durch Bayle haben wir, aus der zuvor angegebenen, unbekannten Quelle, die Nachricht: daß sein Lausanner Professor ein Privilegium des Magistrats zu Genf gesehen habe, mit rothem Wachse gesiegelt und mit dem Namen „Gallatin" unterzeichnet, vom Jahre 1564, worin Guillaume Franc als Urheber der Musik zu den Psalmen anerkannt werde (reconnu pour l'auteur de cette musique), und daß eben derselbe eine zu Genf erschienene Ausgabe der Psalmen besitze, worin der Name dieses Franc genannt sey (où est le nom de ce Guillaume Franc). Erst im folgenden Jahre, 1565, traten die vierstimmigen Harmonieen Goudimels über die Psalmen an das Licht, von ihm selber nur zu häuslicher Erbauung, nicht zu kirchlichem Gebrauche bestimmt, mit der Versicherung, daß er den Gesang, wie er in den Kirchen bestehe, unverändert und unzertrennt erhalten habe, eben wie er für sich selber sey.

Mit diesen Nachrichten erschöpft sich dasjenige, was wir über die Entstehung des französischen Psalters und seiner Singweisen wissen. Für unseren gegenwärtigen Zweck liegt uns vorzüglich daran, den

*) Der Titel dieser Ausgabe lautet: Les Pseaumes mis en rime françoise. Par Clément Marot et Théodore de Bèze. Pseaume IX. Chantez au Seigneur qui habite en Sion et annoncez ses faicts entre les peuples. Unter diesem Spruche steht ein allegorisches Bild, vielleicht das Zeichen des Druckers. Zwei in einander gewundene Schlangen, von denen einer eine kleine Schlangenbrut aus dem Leibe hervorbricht, schließen ein Täflein ein mit der Inschrift: Quod tibi fieri non vis, alteri non facias. Unten finden wir: A Lion, Par Jan de Tournes, pour Antoine Vincent. MDLXII. Avec privilége pour dix ans. Dieses lautet de S. Germain en Laye, 26. Xbr. 1561, und ist nur im Auszuge mitgetheilt.

**) — mis etc. en bonne musique, comme a esté bien vu et cognu par gens doctes etc. aussi en l'art de musique.

Urheber dieser letzten zu kennen. Seit dem 17ten Jahrhunderte hat ziemlich allgemein Claude Goudimel dafür gegolten, wie er denn unstreitig Urheber der frühesten einfachen, vierstimmigen Tonsätze über dieselben ist, die durch die Unterlegung von Lobwassers deutscher Übersetzung eine so große Verbreitung in Deutschland erhalten haben. Man hat jedoch in diesem Falle, wie später in so vielen anderen, augenscheinlich den Setzer mit dem Sänger verwechselt, wenn man ihm auch die Tonweisen selber zugeschrieben hat; denn sie waren urkundlich bereits vor Erscheinen seines Werkes vorhanden, und er war so weit davon entfernt, sich ihre Erfindung anzumaaßen, daß er vielmehr versichert, ihnen nur drei andere Stimmen beigefügt (adiousté), sie selber jedoch unverändert gelassen zu haben (en son entier). Noch weniger kann von Claudin le Jeune die Rede seyn, der seinen einfachen vier- und fünfstimmigen Sätzen eben auch die von Goudimel behandelten Weisen untergelegt hat, einem so viel späteren Werke, da sie erst im 2ten Jahrzehend des 17ten Jahrhunderts, nach dem Tode ihres Urhebers, an das Licht traten.

Die früheren motettenhaften Behandlungen unserer Psalmen durch Louis Bourgeois und Goudimel kommen hier gar nicht in Betracht, und können diesen Tonkünstlern auch nur Miturheberschaft an deren Singweisen nicht sichern. Nur Guillaume Franc könnte nach den erwähnten Zeugnissen darauf Anspruch machen. Allein wie wenig genügende Auskunft erhalten wir durch die bloße kurze Nachricht von dem Vorhandenseyn jener Zeugnisse! Derjenige, der sie sahe, ist uns nicht einmahl seinem Namen nach bekannt, der Ort, wo er sie fand, ist uns nicht angegeben; uns mangelt die Kenntniß ihres wörtlichen Inhalts, ihres daraus zu entnehmenden Zusammenhanges. Die Veranlassung zu dem Privilegium von 1564 kann wohl nicht zweifelhaft seyn, wodurch aber Beza vermocht sey, seine Bescheinigung vom Jahre 1552 an Franc auszustellen, bleibt uns unbekannt. Die Ausgabe der Psalmen, in welcher der ungenannte Professor zu Lausanne den Namen jenes Franc gefunden haben will, wird uns nur als eine zu Genf erschienene genannt, nicht aber dem Jahre ihres Erscheinens nach bezeichnet. Ein späterer Gelehrter*) nennt das Jahr 1545, dagegen Straßburg als den Ort des Erscheinens. Diese Ausgabe kann, weil eine so frühe, alsdann nur Marots Psalmen allein befaßt haben; deren Melodieen in dem Straßburger Drucke von jenem Jahre waren aber (nach dem Zeugnisse des Jérémie de Pours**), der sie gesehen, denen nicht völlig gleich, welche nachmals folgten, und deren man sich später bediente. Sie waren also nicht durchhin die, von Goudimel und Claudin mehrstimmig gesetzten, in den calvinischen Kirchen eingeführten. Wir haben hienach wenig Gewißheit über die eigentliche Beschaffenheit der Sache. Was wir nach Allem das uns darüber vorliegt, als das Wahrscheinlichste annehmen dürfen, wollen wir nun mit wenigen Worten noch beifügen.

Für eine unzweifelhafte Thatsache dürfen wir es halten, daß die ersten, von Marot in französische Verse gebrachten Psalmen, Anfangs nach weltlichen Weisen gesungen wurden. Wir besitzen darüber unverwerfliche Zeugnisse: es war auch dieses eine damals allgemein verbreitete, um so weniger anstößige Sitte, als Tonkünstler jener Zeit kein Bedenken trugen, Messen für kirchlichen Gebrauch auf die Melodieen gemeiner, selbst schmutziger Lieder zu setzen. Jene weltlichen Weisen mochten nun allgemach mit den Psalmen sich verbreitet haben, so eng mit denselben verwachsen seyn, daß man sie von ihnen nicht

*) Fétis, Biographie des musiciens IV. pag. 173.
**) Divine mélodie du sainct psalmiste etc. pag. 570.
La musique n'y est pas partout pareille avec celle qui a suivi, et dont on s'est servi après.

mehr trennen mochte. Ja, man durfte es kaum, wenn man den Dichtungen allgemeinen Eingang zu verschaffen, wenn man sie, zu häuslicher Erholung und Erbauung, an die Stelle weltlich leichtsinniger oder gar schlüpfriger Lieder zu setzen wünschte; es konnte heilsam erscheinen — wie wir es ja um jene Zeit von Anderen vielfach mit bestimmten Worten ausgesprochen finden, und in Deutschland unbedenklich gethan sehen, — diesen weltlichen Gesängen den anmuthigen, an sich unschuldigen Schmuck ihrer Tonweisen abzustreifen, und diesen würdiger zu verwenden. Hat man doch dafür wohl auf Moses Beispiel Bezug genommen, der den Israeliten befohlen, die der Abgötterei dienenden, goldenen und silbernen Gefäße der Egypter zu entwenden, zu künftigem Dienste im Heiligthume des wahren Gottes! War nun in der That für jene Psalmlieder der Gebrauch in der Kirche, als Gesang der Gemeine, letzter Zweck; so mußte es doch unerlaßlich erscheinen, den einmahl ihnen angehörig gewordenen Weisen durch eine leichte Überarbeitung dasjenige zu nehmen, was noch zu sehr an ihre frühere Bestimmung erinnern, und der Würde kirchlicher Feier entgegen seyn konnte. Dies scheint Calvin am Schlusse seiner Vorrede von 1543 anzudeuten, wenn er sagt, die Musik sei so eingerichtet worden (modérée), daß sie dem Inhalte der Lieder Nachdruck und Majestät verleihe, und selbst in der Kirche gesungen werden könne. Gewiß verschmähte sein ernster und strenger Sinn die ausdrückliche Erinnerung an den zweideutigen Ursprung dessen, was er nun der heiligsten Bestimmung weihen wollte, und er begnügte sich mit dem Wunsche, daß, wenn man der Gottesgabe der Töne zur Stärkung und Erholung sich bedienen wolle, man den unheiligen, ja, frevelhaften Inhalt des bisher Gesungenen mit einem nicht allein schuldlosen, sondern heiligen, von Gott selber zu seinem Preise und seiner Verherrlichung verliehenen vertauschen möge. Wir haben also an den Melodieen der Psalmen Marots nicht unverändert die Weisen ihrer ursprünglichen Lieder erhalten, sondern eine Umgestaltung derselben, die von ihrer anfänglichen Gestalt wohl nur so viel übrig gelassen hat, um den volksmäßigen Ton nicht ganz zu verwischen. Hiezu mag jener, als Tonsetzer nicht weiter bekannte, für einen solchen Zweck aber brauchbare Wilhelm Franc die Hand geboten haben, und es dürfte dieses vielleicht aus den ihm ertheilten Zeugnissen deutlicher hervorgehen, wenn deren wörtlicher Inhalt uns vorläge.

Nun bleibt uns freilich noch der so viel größere Theil der von Beza übersetzten Psalmen übrig. Ob, und in welcher Art diese, schon vor ihrem endlichen Erscheinen im Drucke, sich verbreiteten, darüber mangeln uns bestimmte Nachrichten. Doch ist es nicht unwahrscheinlich, daß man sie, gleich denen Marots, den Gliedern der Gemeine allmählich habe eingänglich und geläufig zu machen gesucht, und wohl ebenfalls dazu bekannter Singweisen sich bedient habe; nur, daß hier mit Absicht und Überlegung geschahe, was dort aus freier Lust und Neigung. Dazu kann nun eben jener Franc, wählend und überarbeitend, mitgewirkt haben, und dieses ihm zu bezeugen, mag wohl der Sinn des in dem Privilegium von 1564 enthaltenen Zeugnisses gewesen seyn. Die Verwendung weltlicher Weisen für diesen Zweck wird, außer dem eben Gesagten, auch durch einen anderen Umstand noch wahrscheinlich, der aus dem folgenden Jahre 1565 uns berichtet wird. Wir finden nämlich die Thatsache aufgezeichnet, daß damals zu Genf eine Frau mit Ruthen gezüchtigt worden sey, weil sie weltliche Lieder auf die Melodieen der Psalmen gesungen habe. Wir könnten denken, es sey die Absicht der Bestraften gewesen, eine leichtsinnige Neigung durch den äußeren Anschein erheuchelter Frömmigkeit zu verdecken; allein es erscheint glaubhafter, daß ihr ohnehin dem Weltlichen zugewendeter Sinn unwillkührlich durch die Melodie zu deren ursprünglichem Liede zurückgeleitet worden sey, und daß sie wohl nur vermieden habe, auch jene in ihrer anfänglichen Gestalt zu gebrauchen,

um nicht offenkundigen Anstoß zu geben. Ein absichtlicher Frevel ist dabei am wenigsten denkbar, würde auch bei der in der calvinischen Kirche zu Genf damals herrschenden strengen Zucht viel schärfer geahndet worden seyn.

Beza's poetische Epistel „an die Kirche unseres Herrn," welche den späteren Ausgaben des gesammten Psalters voransteht, giebt uns über die Melodieen seiner Psalmlieder keine Auskunft. Er fordert darin das bedrängte Häuflein der Kirche auf, mit ihm zu Gottes Lobe sich zu vereinigen. Möchten die wahren Fürsten, die Schirmherren der Gläubigen, in den Gesängen, die er ihnen biete, die Stimme des Königes vernehmen, die Geringen die Stimme des Hirten. Zwar wisse er kaum, zu wem er rede in dieser Zeit der Anfechtung, der Verfolgung, der Zerstreuung; doch sey die wahre Gemeine, wenn auch zerstreut, in Gottesmuth und Gotteserkenntniß vereint, der Mund werde überall des Glaubens Zeugniß ablegen vor Gott und seinen Engeln, und wo er zu reden verhindert sey, müsse das Herz nicht schweigen, es müsse den Herrn bis zum letzten Athemzuge loben, und eher möge der Verfolger des Verfolgens müde werden, als der Verfolgte des Lobgesanges. Er fährt dann fort mit dem Berichte: Clement Marot habe ein Drittel der Psalmen für das Volk der Franzosen übertragen, daß es mit dem Munde und dem Herzen den Herrn loben möchte; der Tod habe ihn gehindert an der Vollendung seines frommen Werkes. Nun habe er, Beza, an ein so großes Unternehmen sich gewagt, nicht aus Verwegenheit, denn er wisse gar wohl, wie weit sein Können zurückbleibe hinter seinem Wollen, sondern aus innerer Brunst des Herzens gegen Gott, damit sein Lob ertöne überall, an den Ufern des schäumenden See's von Genf, auf den wolkennahen, gezackten Häuptern der Alpen. Möge ein jeder Dichter, der ein Besseres vermöge, mit ihm wetteifern in diesem hohen Werke des Gottespreises, und geringere Aufgaben für seine Kunst auf immer verschmähen, um sie dieser höchsten zu widmen! In ihn habe der Herr jenen guten Willen gelegt, möge ihm auch vergönnt seyn, der Früchte desselben sich zu erfreuen, Gott zu loben für dieses vollendete Werk, das er zu seiner Ehre der ihm anvertrauten Heerde weihe!

In eben dem Jahre, wo zu Paris Goudimels einfache vierstimmige Tonsätze über die Melodieen des französischen Psalters erschienen, hatte zu Königsberg in Preußen Ambrosius Lobwasser, Doctor der Rechte, Professor an der dortigen Universität, und Rath Herzogs Albrecht des Älteren, seine deutsche Übersetzung der Psalmen Marots und Beza's, und der ihnen beigegebenen beiden Lieder über die zehn Gebote und den Lobgesang Simeons vollendet, und mit einer gereimten Zueignung vom 15ten Februar 1565 sie seinem Herrn überreicht. Er hatte diese Arbeit, wie er selber sagt, zu seiner eigenen Übung und Kurzweil vorgenommen, sodann, auf Anrathen seiner Freunde, die vollendete abschreiben lassen, und sie seinem Fürsten dargeboten, „nicht der Meinung, daß sie im Druck ausginge, sondern daß Ihre Fürstliche Durchlaucht sie für sich haben und lesen möcht." Erst acht Jahre später, im Jahre 1573, trat sie zu Leipzig, mit jener älteren, und einer neuen Zuschrift an Herzog Albert Friedrich den Jüngeren, Sohn des ersten Gönners unseres Dichters, an das Licht. Lobwasser war jetzt der Ansicht, durch seine Arbeit einem wesentlichen Bedürfnisse entgegenzukommen, dem eines deutschen Psalters. Hätte freilich Luther die Psalmen in deutsche Gesänge gebracht, so würde er seine Übertragung nie haben in Druck ausgehen lassen. Er habe sich, versichert er, bei derselben genau an die französische, deutliche und fleißige Übersetzung gehalten, wie denn auch in der Art ihrer Reyme und Melodeyen; „die ich denn (fährt er fort) zu allen Psalmen, damit man sie desto besser singen lerne, setzen wollen, denn ohne das wären es gleich als todte reymen, die die hertzen wenig bewegten, da man sie allein lesen, und nicht singen könnt."

Dieser Ausgabe waren nun Goudimels vierstimmige Sätze beigefügt, und die herrschende Stimme — zumeist der Tenor, hin und wieder auch die Oberstimme — durch ein besonderes Zeichen kenntlich gemacht. Wie großen Beifall Beides gefunden, die Psalmlieder wie ihre Melodieen, zeigen die vielen Wiederabdrücke dieses Werkes, auch durch das ganze 17te Jahrhundert hin. Sie bildeten nun, zumeist ausschließend, wie in Marots und Beza's Übertragungen den Kirchengesang der französischen und schweizerischen, so in Lobwassers Nachdichtungen der deutschen und holländischen Calvinisten. Zu Zürich hat man Lobwassers Psalmen, noch bis zum Anfange dieses Jahrhunderts, nach Goudimel vierstimmig in der Kirche gesungen, eben so, wie es scheint, Anfangs in Basel. Dort gab indeß in den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts (1594) Samuel Marschall, der dortigen Stadt und Universität Musicus und Organist, die alten Melodeyen heraus „mit vier Stimmen zugericht, also, daß das Choral allezeit im Diskant, dergleichen vormalen im Truck nie außgangen." Er bemerkt in der Vorrede sehr richtig, daß er „durch lange Erfahrung gelernt, wie diese Gattung, in welcher die gemeine Stimme oder gewöhnliche Melodey in den Tenor gesetzet ist, sich zu dieser Art des Gesanges (wie es in diesen unseren Kirchen geübet wird) mit der ganzen G'mein zu singen, weniger schicket. Denn (sagt er) es bringt bei denen, so der Musica unberichtet (die den größten Theil der Gemeine machen), etwas unverstands, also daß sie oft nicht wissen, was man singet, dieweil das Choral unter die anderen Stimmen, deren etliche darob, etliche darunter gesungen werden, gemenget ist." Wie vielen Eingang diese zweckmäßige Arbeit gefunden, wissen wir nicht; in deutschen Bibliotheken trift man wenige Abdrücke derselben, man scheint Goudimels Tonsätze an den meisten Orten vorgezogen zu haben. Diese genossen eines so großen Beifalls, daß wir sie auch einer lateinischen Übertragung der Lobwasserschen Arbeit unter Beibehaltung ihrer Strophen angepaßt finden, welche Andreas Spethe*) aus Stolberg, zur Übung der Schuljugend in den Abend- und Morgenstunden, verfertigte, und im Jahre 1596 zu Heidelberg bei Peter Marschall herausgab.

Ehe wir nun von diesen Tonsätzen insbesondere, und den späteren des Claude le Jeune handeln, und den Einfluß ihrer Melodieen auf den lutherischen Kirchengesang betrachten, haben wir diese letzten, sowohl ihrem Rhythmus als ihren Tonarten zufolge, noch näher zu besprechen.

Das französische Psalmbuch, und nach seinem Muster auch dessen deutsche Übertragung durch Lobwasser, enthält acht Strophengattungen, von der vierzeiligen bis zur zehnzeiligen, denen noch die zwölfzeilige, als die längste, hinzutritt. Diese acht Gattungen erscheinen, zusammengenommen, in hundert und elf verschiedenen Formen, von denen einzelne zwei-, drei-, vier- bis fünfmahl sich wiederholen; öfter keine einzige; 81 unter ihnen bleiben ganz ohne Wiederholung. Am reichsten sind die sechs- und die achtzeilige Strophe in verschiedenartiger Ausbildung bedacht; jene kommt in acht und dreißig, die achtzeilige in neun und dreißig verschiedenen Formen vor. Nächst ihnen die vier- und fünfzeilige; jene erscheint in elf-, die fünfzeilige in neunerlei Arten. Weniger mannichfaltig ist die zehnzeilige ausgebildet (sechsfach), und die zwölfzeilige (fünffach); am seltensten erscheint die siebenzeilige (in zwei Formen), und die neunzeilige (in nur einer einzigen). Nur in dreizehn Fällen zeigt sich ausnahmsweise das trochäische Maaß, in allen übrigen herrscht das iambische vor. Nun enthält das Psalmbuch in der französischen wie deutschen Übertragung, mit Einschluß der ihm angehängten zehn Gebote und des Lobgesanges Simeons, 152 geistliche

---

*) Er nennt sich auf dem Titel: satrapa in Westerburg.

Lieder. Davon gehören 52 Marot an, jene letzten beiden eingerechnet*), die übrigen 100 Beza. In den Marotschen wiederholen sich metrische Formen fünfmahl**), melodische niemals; jener sind also 47, dieser soviel als Psalmen und Lieder überhaupt. Bei Beza's Psalmen finden wir dagegen***) 1) 11 Melodieen Marotscher Psalmen in 14 Fällen entlehnt, die Wiederholung der Singweise der zehn Gebote in dem 140sten Psalm mit eingeschlossen; 2) dreierlei Maaße dieser Psalmen, ohne Entlehnung ihrer Melodieen angewendet; 3) zehn Melodieen eigener Psalmen, in dreizehn Fällen wiederholt; 4) viererlei Maaße eigener Psalmen in sechs Fällen bei anderen, eigenen gebraucht, ohne sich der Melodieen derselben wiederum zu bedienen. Rechnet man diese, zusammengenommen sechs und dreißig betragenden, Fälle von Entlehnungen und Wiederholungen ab von der Gesammtzahl seiner Psalmen, so bleiben für diese 64 metrische Formen übrig, und da nur in 27 Fällen eine Wiederholung melodischer Formen statt findet, 73 von diesen.

Der gesammte Psalter hat, diesem zufolge, für 152 Lieder, 125 melodische, 111 metrische Formen. Von jenen kommen 52 auf das Marot angehörige Drittheil des Ganzen, 73 auf die übrigen, von Beza herrührenden zwei Drittheile; von diesen 47 auf den Antheil Marots, 64 auf den Beza's. Verhältnißmäßig erscheinen daher, mit Rücksicht auf ihre geringere Anzahl, die Psalmen Marots, sowohl melodisch wie metrisch, als die reicher ausgestatteten. Das Ganze, mit dem Psalter des Burcard Waldis

---

*) Außer ihnen nämlich Psalm 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 18. 19. 22. 23. 24. 25. 32. 33. 36. 37. 38. 42. 43. 45. 46. 50. 51. 72. 79. 86. 91. 101. 103. 104. 107. 110. 113. 114. 115. 118. 128. 130. 137. 138. 143.

**) Psalm 12. 110.
" 114. 115.
" 24. 113.
" 32. 45.
" 128. 130.

***) S. nachstehende Übersicht.

a) Marot. — Beza (entlehnte Melodieen).

Marot		Beza
Psalm 5	—	Psalm 64.
" 18	—	" 144.
" 24	—	" 62. 95. 111.
" 33	—	" 67.
" 36	—	" 68.
" 46	—	" 82.
" 51	—	" 69.
" 72	—	" 65.
" 86	—	" 77.
" 118	—	" 66. 98.
Decalogus		140.

b) wiederholte Melodieen eigener Psalmen bei Beza.

Psalm 17	—	63 70.
" 28	—	109.
" 30	—	76. 139.
" 31	—	71.
" 60	—	108.
" 74	—	116.
" 78	—	90.
" 93	—	129.
" 100	—	131. 143.
" 117	—	127.

c) wiederholte eigne Maaße, ohne Wiederholung der Melodie:

Psalm 75. 135.
" 80. 94. 105.
" 93. 129.
" 126. 148.

Als sechster Fall tritt Psalm 134 hinzu, der mit Psalm 100. 131. 143, die in der Melodie übereinstimmen, und unter b. erwähnt sind, gleiches Maaß hat.

d) Wiederholte Maaße Marots ohne Entlehnung der Melodieen.

1. Die gleichen Maaße des 24. und 113ten Psalms in dem 62. 95. 111.
2. Das Maaß des 38sten Psalms in dem 61.
3. Das Maaß des 7ten Psalms in dem 59.

verglichen, zeigt sich minder reich an melodischen Formen, und den einzelnen Gattungen der vorkommenden Strophen, reicher dagegen an den einzelnen Formen dieser letzten.

Es liegt hier außer unserem Zwecke, alle diese einzelnen Formen einer genauen, in das Einzelne gehenden Betrachtung zu unterwerfen, so unerlaßlich auch dieselbe, für sich genommen, dem Forscher seyn mag. Wir beschränken sie an diesem Orte auf die, urkundlich aus dem Volksgesange entlehnten Strophengattungen, und auf diejenigen, welche wir, auch hievon abgesehen, in den lutherischen Kirchengesang herübergenommen finden werden. Jene ersten sollen uns hier beschäftigen, diese anderen am Schlusse unserer Untersuchung, wo wir jenes Entlehnens zu gedenken haben werden.

Den Melodieen der Beza'schen wie Marotschen Psalmen ist selbst die Strophe des deutschen Volksliedes nicht fremd. Wir finden

1) die vierzeilige, durchhin achtsylbige, iambische Strophe des Liedes

„Aus frembden Landen komm' ich her,"

welche dem Weihnachtsliede: „Vom Himmel hoch da komm ich her" und mit ihm vielen unserer geistlichen Lieder eignet, in dem 100sten, 131sten, 134sten, 142sten Psalme, die sämmtlich von Beza herrühren.

2) Die sechszeilige, ebenfalls durchaus achtsylbige, iambische Strophe, die zumeist bei den deutschen Bergreihen sich findet, und dem Katechismusliede

Vater unser im Himmelreich,

so wie einer großen Anzahl anderer angehört, treffen wir in dem 117ten und 127sten Psalme an: beide von Beza's Arbeit. Öfter noch begegnen wir in Marots Psalmen einem Strophenbaue solchen Ursprunges. So ist

3) die sechszeilige, iambische Strophe des Liedes

Insbruck ich muß dich lassen

aus zwei gleichen, dreizeiligen Gesätzen bestehend, jedes von zwei weiblichen, siebensylbigen Zeilen, und einer männlichen, sechssylbigen, dem 6ten Psalme eigen. Sie gehört aber auch dem französischen Liede; wir finden, wie zuvor erzählt worden, aufgezeichnet, daß die Königin diesen Psalm auf die Melodie des Gesanges der Possenreißer (sur un air du chant des bouffons) zu singen pflegte.

Die dem lutherischen Kirchengesange so gewöhnlichen Formen der siebenzeiligen Strophe kennt der calvinische nicht, selbst diese Strophe an sich ist bei ihm nur in zwei einzelnen, ungewöhnlicheren Ausbildungen anzutreffen, von langen, zehn- und elfsylbigen, schwerfälligen Zeilen. Dagegen kömmt

4) die gebräuchlichste Strophe des deutschen Volksgesanges, die achtzeilige des Liedes:

Was wird es doch des Wunders noch,

die wir, neben vielen andern, in dem geistlichen Liede „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" wiederfinden, uns, freilich einmahl nur, in dem 91sten Psalme entgegen. Eine andere Form dieser Strophe, eben auch, wie die bezeichnete, auf regelmäßigem Wechsel weiblicher und männlicher Zeilen beruhend, nur mit Vorgange der weiblichen, gegen den dort obwaltenden der männlichen, und mit kürzeren Zeilen — sieben- und sechssylbigen, gegen die acht- und siebensylbigen jener Strophe — ist

5) die des Liedes:

Entlaubt ist uns der Walde,

die wir am früheſten auf das Morgenlied: „Ich dank dir lieber Herre" übertragen sahen, und die seit der schönen, ebenfalls einem weltlichen Gesange entlehnten Weise des Liedes: „Herzlich thut mich verlangen"

eine der oftest vorkommenden des lutherischen Kirchengesanges ist. Sie gehört dem 128sten und 130sten Psalme, und ihr Rhythmus ist zugleich der einer Volte, eines im 16ten Jahrhunderte sehr gebräuchlichen französischen Tanzes, auf dessen Weise die Herzogin von Valentinois den letzten beider Psalme zu singen pflegte. Auch ist diese Strophe dem Liede eigen:

Languiray je plus guère,
Languiray je toujours? etc.

Wir haben hienach in den erwähnten zehn Psalmen fünf Formen des deutschen Volksgesanges, von denen zwei auch dem französischen eignen. Andere drei sind uns als diesem letzten angehörig bezeichnet, und wir finden sie in vier anderen Psalmen. Einen besonderen Reiz hat die Strophe des 38sten und 61sten Psalmes, dem französischen Liede entlehnt:

Mon bel ami, vous souviene
de Piene etc.

Sie ist sechszeilig, trochäisch, und theilt sich in zwei gleiche Gesätze, von zwei weiblichen und einer männlichen Zeile. Der Fortschritt von der ersten, achtsylbigen, zu der dritten, siebensylbigen, wird durch die zweite, viersylbige, — die Hälfte, fast Nachklang nur der ersten, — unterbrochen, und doch auf anmuthige Weise eingeleitet; durch die Reimpaare der ersten und zweiten, der vierten und fünften Zeile, so wie den Reim der dritten und sechsten, erhält das Ganze inneren Zusammenhang und sein Bau wird eindringlicher noch hervorgehoben. Dennoch habe ich nicht finden können, daß diese Strophe früher als gegen das Ende des 17ten und den Anfang des 18ten Jahrhunderts Eingang gefunden hätte in den lutherisch-evangelischen Kirchengesang, wie mir denn auch, außer Richters drei Liedern:

Hüter, wird die Nacht der Sünden,
nicht verschwinden ꝛc.
Meine Armuth macht mich schreien ꝛc.
Wo ist meine Sonne blieben ꝛc.

keine älteren bekannt sind, bei denen sie angewendet wäre.

Die Strophe des 42sten Psalms (Ainsi qu'on oyt le cerf bruire) ist ursprünglich die eines Jagdliedes, nach dessen Weise Heinrich der Zweite als Dauphin ihn zu singen pflegte. Sie ist trochäisch, achtzeilig, von zwei Gesätzen. In dem ersten wechselt eine achtsylbige, weibliche Zeile, zweimahl mit einer siebenzeiligen, männlichen; in dem zweiten ist ein männliches, siebensylbiges Zeilenpaar, einem weiblichen, achtsylbigen vorangestellt. Diesem Baue schließt auch die Stellung der Reime sich an. Seit dem 17ten Jahrhunderte ist diese Strophe in dem lutherischen Kirchengesange sehr beliebt geworden; wir zählen gegenwärtig mehr als 70 Lieder, denen sie angehört, auch bildet sie die Grundlage mehrer anderer Melodieen.

Eben so gehört hieher die sechszeilige iambische Strophe des 43sten Psalmes: Revenge moi, prends la querelle etc., den König Anton von Navarra nach einer bransle de Poitou, einem volksthümlichen Tanze, zu singen liebte. Sie bildet sich durch drei zweizeilige Gesätze. In dem ersten wechselt eine neunsylbige weibliche Zeile mit einer achtsylbigen männlichen; in dem zweiten wiederholt sich die anfängliche, weibliche Zeile des ersten; das dritte wird durch zwei männliche Zeilen gebildet: eine längere von acht, eine kürzere von sechs Sylben. Diesem Baue folgend reimen auch die gleichen Zeilen, die letzte aber auf die ihr ähnliche, vorletzte.

Endlich darf hier nicht übergangen werden, daß der von Marot übertragene 10te Psalm theilweise als Umdichtung*) eines französischen Liebesliedes erscheint, unter Beibehaltung seiner Strophe, wenn auch nicht seiner Melodie. Die Strophe ist eine jener zwei schwerfälligen Formen der siebenzeiligen, unter denen wir diese in dem französischen Psalmbuche allein antreffen; die ursprüngliche Melodie findet man in der, unter dem Titel „Souter liedekens" zu Antwerpen 1540 bei Simon Cock erschienenen, flamländischen Psalmenübersetzung auf den 72sten Psalm angewendet, sie ist auch von Claudin Sermisy vierstimmig gesetzt in den 1531 zu Paris von Pierre Attaignant herausgegebenen Trente sept chansons musicales a quatre parties. Eine achtstimmige Bearbeitung derselben, der jedoch nur ihre Grundzüge untergelegt sind, enthält das 13te Buch der von Tilman Susato zu Antwerpen um 1550 gesammelten Gesänge (Chansons) zu sechs und acht Stimmen. Diese Strophe jedoch so wenig, als die zuvor beschriebene sechszeilige, haben in dem lutherischen Kirchengesange Eingang gefunden.

Haben wir uns, diesem allem zufolge, überzeugen können, daß der Strophenbau unserer Psalmen in vielen Fällen dem des deutschen wie französischen Volksliedes übereinkomme, so finden wir auch in ihren Melodieen volksmäßige Anklänge, obgleich diese in den meisten Fällen bei der stattgefundenen Überarbeitung verwischt seyn werden. Namentlich ist der ungerade Takt in keiner einzigen dieser Singweisen durch das Ganze vorherrschend, und eben so wenig in einem abgesonderten Theile irgend einer unter ihnen als Gegensatz des geraden Taktes, wie wir Beides in Burcard Waldis Psalmenweisen antrafen, die hierin den volksmäßigen Ton absichtlich und bewußt anschlagen. Auf rhythmischen Wechsel sind nur zwei unserer Psalmweisen durchhin gegründet, die des 42sten und 141sten Psalmes; theilweise zeigen ihn die Melodie des 29sten, weniger die des 25sten, 33sten, 38sten und 61sten; nur zu Anfange die des 56sten, 140sten, der zehn Gebote, und des 148sten. Betrachten wir jene Weisen insgesammt nach ihren Tonarten, so erinnern wir uns zunächst, daß die Zahl der Melodieen, bei Anwendung mehrer unter ihnen auf Lieder gleichen Strophenbaues, nicht der Gesammtzahl der Lieder übereinkommt: es sind ihrer nur 125 auf 152. Von diesen Melodieen gehören nun 57 im Ganzen harten Tonarten an; unter ihnen die meisten (38) der ionischen, nämlich 27 im Umfange von F mit Vorzeichnung eines ♭, 11 in dem von C; nur 19 — die Hälfte jener — eignen der mixolydischen Tonart in ihrer ursprünglichen Gestalt; in versetzter kommt diese nicht vor. Dagegen sind der Melodieen weicher Tonart 68; die meisten dorischer, nämlich 25

*) Das Lied lautet:

D'ou vient cela, belle, je vous supply'
Que plus a moy ne vous recommandez?
Tousiours seray de tristesse remply
Jusques à tant qu'au vray me le mandez!
Je croy que plus d'amy ne demandez,
Ou maulvais bruit de moy ou vous revelle,
Ou vostre cueur a faict amour nouvelle.

Die erste Strophe des 10ten Psalms:

D'ou vient cela, Seigneur, je te suppli'
Que loin de nous te tiens les yeux couverts?
Te caches tu pour nous mettre en oubli
Mesmes au temps qui est dur et divers?
Par leur orgueil sont ardents les pervers,
A tourmenter l'humble qui peu se prise
Fay que sur eux tombe leur entreprise.

ursprünglicher (in D ohne Vorzeichnung), 22 versetzter (in G mit vorgezeichnetem b); der äolischen gehören 10, nämlich 9 im Umfange von A, eine von D mit vorgezeichnetem b; der phrygischen endlich 11, 10 im Umfange von E, eine von A mit vorgezeichnetem b. Die weiche Tonart hat also das Übergewicht über die harte, die kirchliche über die volksmäßige; das Verhältniß jener ersten beiden (68 : 57) ergiebt sich aus dem Gesagten, das der letzten stellt sich heraus auf 77 gegen 48. Unter den kirchlichen Tonarten aber stehen die mixolydische und phrygische in ihrem strenger geistlichen Gepräge zurück gegen das, dem volksmäßigen nähere, eine Verschmelzung, einen Übergang, vermittelnde Dorische. Dieses ist in seinen beiden Gestalten 47 Mahl vorhanden — eben so oft fast als die schon weltlicheren Tonarten, das Äolische und Jonische, zusammengenommen — jene finden sich insgesammt nur 30 Mahl, das Mixolydische, wie bemerkt, in 19, das Phrygische in 11 Fällen. Wir treffen also in dem calvinischen Kirchengesange alle die Bestandtheile wieder an, die dem Gesange einer Gemeine als solchem eignen; das Volksmäßige, das Geistliche, durch jenes gemildert, ihm näher gebracht; und eben deshalb vermochte er auch Wurzel zu fassen im Volke, und zu dauern. Allein um bei ihm ausschließend zu verharren in seiner strengen Geschlossenheit, bedurfte es auch des Festhaltens an jener herben Art des beginnenden Calvinismus, der, von dem bisherigen Kirchenthume sich gänzlich trennend, seine äußeren Formen und Zeichen als abgöttisch durchhin verwarf, und nicht, wie das Lutherthum, jene nur reinigte und darauf fortbaute, diese als unanstößig bestehen ließ; dem die Kunst als ein Mittel der Verführung galt, und der also nur unter enger Umgrenzung ihr Raum und Eingang gewähren konnte, sofern sie nicht hinausging im Gesange über das, als Gotteswort unmittelbar Erkannte. Diese Sinnesart wurde aber offenbar genährt und erhalten durch die von Calvin eingeführte, mit der bürgerlichen eng verflochtene, das gesammte Leben beherrschende, strenge Kirchenordnung. Wo diese nicht bestand, oder nicht erhalten werden konnte, wurde auch jene Umgrenzung bald durchbrochen, und für größeren Schmuck der kirchlichen Feier das Gebiet des lutherischen Kirchengesanges in Anspruch genommen. Man war dazu schon genöthigt, sofern man nicht bei der, die Feste ausschließenden Ordnung der Genfer Kirche es bewenden lassen wollte. Führte man diese wieder ein, so konnte man mit dem Gesange der Psalmen allein nicht mehr ausreichen. Nun ist es zwar nicht zu leugnen, daß in denjenigen Psalmen, welchen als messianischen vor den übrigen eine besondere Würde und Weihe beiwohnt, Vieles für christliche Feste Geeignete, sie Bezeichnende, gefunden wird; daß auch in den übrigen, sofern sie nicht, ihrem Inhalte nach, zumeist an persönliche Verhältnisse ihrer Dichter oder an Zeitereignisse sich knüpfen, gar viele prophetische Hindeutungen auf Christum anzutreffen sind; daß in allen ohne Ausnahme die Verheißung von der Erlösung, der Vergebung der Sünden uns begegnet. Dennoch sind unter allen diesen herrlichen, prophetischen Gesängen, diesen begeisterten Bet- und Dankliedern, gar wenige, die für bestimmte christliche Feste, ihrem ganzen Inhalte nach, als wahre Festlieder anzusehen wären. Der 22ste Psalm, „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen,“ deutet, zumahl in seinem 1sten, seinem 8ten und 9ten, seinem 15ten bis 19ten Verse, auf den gekreuzigten, verspotteten Erlöser, seine durchgrabenen Hände und Füße, ihn, dessen Kleider man theilte, um sein Gewand das Loos warf; der 69ste, in seinem 21sten und 22sten Verse, auf sein von der Schmach gebrochenes Herz, das keinen Tröster fand in seinem Jammer, auf den, in seinem großen Durste mit Galle und Essig Getränkten. Der 16te Psalm in seinem 10ten, der 24ste in seinem 7ten bis 10ten Verse, weisen hin auf Christus den Erstandenen, dessen Seele nicht in der Hölle bleiben, der nicht die Verwesung sehen sollte, dem die Thore weit, die Thüren hoch gemacht werden sollen, daß er einziehe, der König der Ehren; der 47ste, seinem

ganzen Inhalte nach auf die Himmelfahrt, vor Allem in den Worten: Gott fähret auf mit Jauchzen, und der Herr mit heller Posaune; so auch der 68ste, zumahl in seinem 19ten Verse: Du bist in die Höhe gefahren, du hast das Gefängniß gefangen geführet. Der 118te, ein hohes herrliches Danklied, ermuntert zur Pfingstfreude: Dies ist der Tag, den der Herr macht, laßt uns freuen, und frölich darinnen seyn: — der Herr ist Gott, der uns erleuchtet, Schmücket das Fest mit Mayen bis an die Hörner des Altars; der 48ste, 84ste, 87ste, 122ste, preisen das neue Jerusalem, die Kirche Gottes: Groß ist der Herr, und hochberühmt in der Stadt unseres Gottes, auf seinem heiligen Berge; — Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth, meine Seele verlanget und sehnet sich nach den Vorhöfen des Herrn, mein Leib und Seele freuen sich in dem lebendigen Gott; — Sie ist fest gegründet auf den heiligen Bergen, der Herr liebet die Thore Ziens über alle Wohnungen Jacobs; — Ich freue mich deß, das mir geredet ist, daß wir werden in das Haus des Herren gehen, und daß unsere Füße werden stehen in deinen Thoren, Jerusalem. Diese uralten, heiligen Gesänge sollen und werden der christlichen Kirche in jeder ihrer Gestalten ein köstliches Kleinod seyn, von dem sie nicht läßt; allein ihre Festesfreude will sie auch als eine gegenwärtige fühlen, nicht in der Verheißung allein, sondern auch in der Erfüllung; der Mund soll dessen übergehen, wovon das Herz voll ist, der Ruhm des Herrn soll in der Erinnerung an alle seine herrlichen Werke, seine unendliche Güte und Liebe, immer lebendig sich erneuen, das von ihm durchdrungene Herz immer frische Blüthen des Lobes, des Dankes entfalten! Sie will dem Herrn das ihr anvertraute Pfund mit Wucher zurückgeben, und in diesem Sinne ihn nicht allein, wie Calvin empfiehlt, mit dem Worte loben, das er ihr unmittelbar in den Mund legte, sondern mit allen Früchten des Geistes, die aus ihm gereift sind! Und so soll auch in ihrem heiligen Gesange nicht e i n Theil der Schrift allein fortleben, wäre es auch der herrlichste,. sondern diese soll in ihrer Gesammtheit ihn erfüllen, wie ein klarer Lebensquell ihn durchdringen, in steter Verjüngung sich als solcher bewähren! — Deshalb wurde auch von den deutschen und holländischen Calvinisten, wo bei ihnen der Lobwassersche Psalter eingeführt war, der Mangel der F e s t g e s ä n g e zumahl, aber auch anderer, den Bedürfnissen der Gemeine entsprechender Lieder lebhaft empfunden. Als um 1646 Peter Scholl, Singmeister und Vorsänger der hochdeutschen reformirten Gemeine zu Amsterdam, bei Ludwig Elzevier daselbst den Lobwasserschen Psalter mit den vier- und fünfstimmigen Tonsätzen Claudins le Jeune herausgab, nebst dem Katechismus, der Liturgie und Kirchengebeten, hatte er ihm noch 121 Gesänge mit Melodieen beigefügt, diejenigen nicht gerechnet, welche nicht damit versehen sind; unter ihnen 28 Psalmlieder, 8 Schriftlieder, 9 Katechismuslieder, 34 Festgesänge, 42 Lehr- und Trostlieder. Hatten nun hienach die Calvinisten, oder Reformirten, wie man sie nannte, allerdings Veranlassung, aus dem reichen Schatze des lutherischen Kirchengesanges zu entlehnen für ihre kirchlichen Bedürfnisse, so haben doch wiederum auch die Lutherischen sich Einzelnes von ihnen angeeignet; von den Lobwasserschen Psalm l i e d e r n nicht allein, sondern auch von den alten S i n g w e i s e n des französischen Psalters, zu anderweitem, kirchlichem Gebrauche; seit der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts bis in das 18te hinein. Man wählte dazu Melodieen aus allen Strophengattungen, die sieben-, neun- und zehnzeilige ausgenommen; fünf aus der ionischen Tonart*), vier aus der mixolydischen**), drei aus der dorischen***), einen aus der phrygischen†). Nur einen Fall finde ich, wo

*) Psalm 25. 42. 66. 134. 140.
**) Psalm 19. 74. 93. 103.
***) Psalm 5. 23. 77.
†) Psalm 83.

die Calvinisten die Melodie eines älteren deutschen Psalmliedes entlehnten, oder wo dieselbe aus einer gemeinschaftlichen früheren Quelle beiderseits geschöpft wurde*). Älter ist sie ohne Zweifel, als Marots 36ster Psalm, geschweige denn Beza's 68ster, mit denen sie in dem französischen Psalmbuche erscheint. Denn wir finden sie bereits 1525 zu dem von Matthias Greiter über den 119ten Psalm gedichteten Liede: Es sind doch selig alle die rc. in einer von Wolf Köphl zu Straßburg herausgegebenen geistlichen Liedersammlung, und auf sie weist in demselben Jahre ein zu Nürnberg bei Georg Wachter gedrucktes einzelnes Blatt zurück, das Sebald Heydens Passionslied: „O Mensch bewein dein' Sünde groß" enthält, nach welchem wir sie jetzt noch gewöhnlich zu nennen pflegen. Die Strophe ihres Liedes ist zwar einigen älteren gemeinsam, es sind auch in einzelnen Fällen neue melodische Formen derselben angepaßt worden, doch sind diese jederzeit von der alten Singweise, deren Ursprung wir nicht höher, als bis zu dem Jahre 1525 verfolgen können, wieder verdrängt worden. Diese Strophe ist zwölfzeilig, aus vier Gesätzen, von drei Zeilen ein jedes, gebildet, in denen gleichmäßig zwei männliche, achtsylbige, iambische Zeilen, einer weiblichen, siebensylbigen vorangehen. In dem ersten und zweiten wiederholen sich dieselben melodischen Formen, die beiden letzten haben selbständige. Ihr, bei aller Länge, doch in seiner Gliederung leicht übersichtlicher Bau, das Vorherrschen männlicher Zeilen, deren Nachdruck durch den Wechsel mit weiblichen noch hervorgehoben wird, das kühne Aufstreben im Beginn der Melodie, geben ihr eine gewisse Majestät, welche sie zumahl für Sebald Heydens Passionslied — oder eigentlich die in ein Lied gebrachte Erzählung von dem Leiden unseres Herrn, zum Gebrauch in der Charwoche an der Stelle der früher üblichen Vorlesung der Passionsgeschichte nach den vier Evangelisten — wohl geeignet macht. Nehmen wir diese Singweise aus, so hat die lutherische Kirche im 16ten Jahrhunderte deren zwei von der calvinischen entlehnt: die Weise des 134sten Psalms zu Paul Ebers Liede: „Herr Gott dich loben alle wir" für das Michaelisfest; und die des 140sten, die zugleich den zehn Geboten gemeinschaftlich ist, für das von demselben geistlichen Dichter in Reime gebrachte Gebet Josaphats: „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn," wobei jedoch die Strophe dieser Singweise mit Beibehaltung ihrer melodischen Formen umgebildet und der des zuvor bemerkten Liedes gleich gemacht wurde. So haben denn nunmehr beide Melodieen dieselbe, vierzeilige, aus dem Volksgesange entlehnte Strophe gemein, von gleichen, männlichen, achtsylbigen Zeilen; eine in dem lutherischen Kirchengesange sehr oft vorkommende, für welche daher abwechselnde, durch kirchlichen Gebrauch bereits geheiligte, melodische Formen ein Bedürfniß seyn konnten. Noch mehre unserer Psalmweisen eignete das 17te Jahrhundert sich an. Für das Bußlied Martin Opitzens (1596—1639): „Herr nicht schicke deine Rache" wurde die Melodie des 77sten Psalms gewählt, der nur Melodieen späterer Lieder zur Seite stehen, und für das Sterbelied Simon Grafs, Pfarrers zu Schandau (1603—1649), „Freu dich sehr o meine Seele" die des 42sten, neben welcher zwar der lutherische Kirchengesang viele andere Melodieen von Liedern gleichen Maaßes besitzt, doch ebenfalls nur spätere. Durch beide Lieder sind hienach die Strophen jener Psalme zuerst auch in die lutherische Kirche gekommen, und allgemeiner beliebt geworden, daher sie eine nähere Betrachtung verdienen. Sie sind in beiden Singweisen trochäischen Maaßes, eben so achtzeilige in beiden, und auch aus gleichen Bestandtheilen gebildete, nur daß dieselben hier und dort anders geordnet sind. Die Strophe des 77sten Psalms besteht aus vier Zeilenpaaren, zwei weiblichen, achtsylbigen, und zwei männlichen, siebensylbigen, welche zweimahl mit einander

---

*) S. diese Melodie Nro. 72 der Beispielsammlung in Hans Leo Haßlers vierstimmigem Tonsatze.

wechseln. Diese sind in zwei Gesätze zusammengestellt, in der Art, daß die weiblichen Zeilen in beiden immer gleiche, melodische Formen haben, die beiden männlichen dagegen selbständige; ein nicht gewöhnlicher, melodischer, den rhythmischen eigenthümlich hervorhebender Bau, der vielleicht deshalb allgemeinere Beliebtheit gewann. Die Weise des 42sten Psalms, dem französischen Volksgesange ursprünglich angehörend, verdankt die Gunst, welche sie bald, und in reichem Maaße fand, zunächst wohl dem in ihr vorherrschenden, anmuthigen, rhythmischen Wechsel, der freilich gegen das Ende des Jahrhunderts entweder ganz beseitigt, oder in durchweg vorherrschenden, ungeraden Takt verwandelt wurde, wodurch sie denn, statt der ernsten, beruhigenden Schlußfälle ihrer Zeilen einen tanzähnlichen, hüpfenden Fortschritt erhielt, oder einen gleichmäßig fortschleichenden. Ihre Strophe besteht aus zwei Gesätzen; in dem ersten wechselt zweimahl eine weibliche achtsylbige, mit einer männlichen, siebensylbigen Zeile; in dem zweiten geht ein männliches, siebensylbiges Zeilenpaar, einem achtsylbigen, weiblichen, voran. Die zwei und zwei Zeilen des ersten Gesätzes haben gleiche melodische Formen, die vier des zweiten selbständige, und in ihrer ursprünglichen Gestalt gehört die Melodie der ersten Hälfte jeder Zeile dem ungeraden, die letzte dem geraden Takte an: daher eben das Gepräge des, in ruhig gemessenem Fortschritte endenden Aufstrebens, das, bei ungemeiner Sangbarkeit, der Weise einen so großen Reiz verleiht, den sie freilich jetzt eingebüßt hat. — Die Strophe des 25sten Psalms ist auch die der Lieder: „Alle Menschen müssen sterben;" „Du o schönes Weltgebäude;" seine Melodie finden wir dem Liede: Ich will ganz und gar nicht zweifeln angepaßt. Auch sie ist trochäisch und achtzeilig, wie die des 42sten Psalms, und theilt mit dieser den rhythmischen Bau, wie die Wiederholung der melodischen Formen in den zwei letzten Zeilen ihres ersten Gesätzes; in ihrem zweiten dagegen stehen nicht Zeilenpaare neben einander, sondern männliche (siebensylbige) und weibliche (achtsylbige) Zeilen gleicher Art sind verschränkt.

Wählte man die eben betrachteten Strophen und Singweisen aus Vorliebe für sie, aus Gefallen an ihnen, zu Bereicherung des Schatzes der Kirche an mannichfachen Melodieen: so zog man für andere Lieder wohl die kirchlich bewährten Melodieen des französischen Psalters deshalb vor, weil die Singweisen, mit denen sie zuerst erschienen, keinen Anklang fanden. So wurde dem Jesusliede des Johann Angelus, das er nach dem Beginne des hohen Liedes: „Er küsse mich mit dem Kusse seines Mundes" gedichtet: „Du Allerschönster den ich weiß" und für das sonst kein anderes Maaß eines deutschen, geistlichen Liedes, also auch keine Nebenmelodie, vorhanden ist, die Weise des 83sten Psalms angeeignet, statt der von Georg Josephus dafür eigends erfundenen. So wählte man für das, der letzten Hälfte des 17ten Jahrhunderts angehörige Abendmahlslied Joachim Neanders, Predigers zu S. Martini in Bremen († 1680 31sten Mai): Auf, auf, mein Geist, erhebe dich, die Weise des 103ten Psalms, für sein Morgenlied: O allerhöchster Menschenhüter, die des 5ten; für beide gab es in dem Kirchengesange sonst weder gleiche Maaße, noch Nebenmelodieen, und man fand wohl weder die von dem Dichter ihnen anfänglich beigegebenen, noch die von dem Capellmeister Strattner später dafür gesetzten Melodieen so anmuthend, wie in anderen Fällen. Für Gellerts Lied: Wie groß ist des Allmächt'gen Güte hatten im 18ten Jahrhunderte Quanz und Philipp Emanuel Bach zwar eigene Melodieen erfunden: man fand ihm jedoch die Strophe des 66sten (98sten, 118ten) Psalms übereinstimmend, und deren alte Melodie den neuen an kirchlicher Würde überlegen. Außer diesen Liedern sind noch deren drei von unbekannten Verfassern zu nennen, welche in ihrem Strophenbaue unter deutschen Liedern einzeln dastehen, und auf welche die mit denselben übereinstimmenden Weisen des französischen Psalters angewendet wurden; das Sterbelied (Porst 850):

Die Zeit geht an die Jesus hat bestimmt, dem die Melodie des 93sten Psalms angeeignet ist; die Morgenlieder: Ich danke dir, o Gott, in deinem Throne (Porst 635), und: Sobald o frommer Christ (Porst 647), die man nach den Weisen des 23sten und des 19ten Psalms sang. So hat denn der lutherische Kirchengesang, wie er im Beginn sowohl an Altkirchliches sich lehnte als Volksmäßiges, und, das wesentliche Gepräge des einen wie des andern zu einer neuen Schöpfung verschmolz, auch nicht verschmäht, von dem benachbarten Gebiete des calvinischen geistlichen Gesanges sich Manches anzueignen, und es dadurch erst in den Kreis lebendiger, eigenthümlicher Kunstentwicklung eingeführt. Denn die bei ihm heimisch gewordenen Melodieen, zumahl die aus Vorliebe gewählten, wurden nun Aufgaben auch für trefliche Tonmeister, die ihren inneren Reichthum durch harmonische Entfaltung an den Tag zu fördern strebten. Diese hätte ihnen nie zu Theil werden können, wenn sie ausschließendes Eigenthum der Calvinischen geblieben wären. Denn selbst der vierstimmige Gesang in einigen Kirchen derselben, wie er in Zürich bis auf unsere Tage fortbestanden haben soll, wie er nach dem, zuvor aus Marschalls Vorrede seines Psalters Mitgetheiltem, auch in Basel eine Zeitlang eingeführt gewesen seyn wird, lehnte sich streng an bestimmte Tonsätze, und gestattete keine Abweichungen von denselben; das Gepräge der Geschlossenheit, einer streng abgegrenzten, bloßen Duldung der Kunst, die eine wirkliche Blüthe derselben gänzlich hemmen mußte, trat auch hierin hervor. Dennoch ist es nicht unwichtig, zu betrachten, in welchem Verhältnisse jene Tonsätze zu der Kunst ihrer Tage, und der Folgezeit gestanden haben, und wir finden uns dadurch veranlaßt, bei ihnen, zum Schlusse dieses Abschnittes, noch einige Zeit zu verweilen.

Der Tonsätze **Goudimel's** über die Melodieen des französischen Psalters sind 151; denn der über die gleiche Melodie des 14ten und 53sten Psalms ist auch in den begleitenden Stimmen völlig derselbe, was, auch bei Übereinstimmung der Singweisen, sich sonst nicht wieder findet. Im Ganzen kehren 19 Melodieen in 27 Fällen wieder*). Der Tonsatz ist meist einfach, Note gegen Note, und die Hauptmelodie findet sich in der Regel dem Tenor zugetheilt, wovon jedoch 17 Psalmen eine Ausnahme machen, deren 12 Melodieen in die Oberstimme gelegt sind**). Auch von dem einfachen Satze weicht der Meister zuweilen ab, gewöhnlich bei solchen Psalmen, deren Melodieen öfter vorkommen (wie bei dem 63. 65. 66. 68. 76. 77. 82. 109. 117. 139. 140. 142sten). Hier beginnen nicht alle Stimmen zu gleicher Zeit ihren Gesang, noch hören sie am Schlusse jeder einzelnen Zeile mit einander auf. Es flicht sich hier ein fortgehendes Tongewebe zusammen, in das die Hauptstimme gleich einem festen Gesange eintritt. In dem 139sten Psalm wird sogar die Melodie als Canon zwischen der Oberstimme und dem Tenor eingeführt. Auch bei den Tonsätzen, wie bei den Melodieen, hat die

*) Es haben gleiche Melodieen:

der 5. und 64. Psalm.
„ 17. 63. 70.
„ 18. und 144.
„ 24. 28. 62. 95. 109. 111.
„ 30. 76. 139.
„ 31. 71.
„ 33. 67.
„ 36. 68.
„ 46. 82.
„ 51. 69.
der 60. 108. Psalm.
„ 65. 72.
„ 66. 98. 118.
„ 74. 116.
„ 77. 86.
„ 78. 90.
„ 100. 131. 142.
„ 117. 127.
„ 140. und der Decalogus.

**) Der 28. 30. 34. 35. 40. 43. 61. 76. (gleicher Mel. mit dem 30sten) 77. 81. 86. (gleicher Mel. mit dem 77sten) 109. (gleicher Mel. mit dem 28sten) 117. 127. (gleicher Mel. mit dem 117ten) 129. 139. (gleicher Mel. mit dem 30sten und 76sten) und 146ste Psalm.

weiche Tonart das Übergewicht über die harte; in dieser letzten finden sich deren 67*), dagegen 85 aus jener ersten**), wenn wir den über den 14ten und 53sten Psalm für zwei besondere rechnen. Gleiche Melodieen sind meist auch in übereinstimmendem Tonumfange gesetzt, mit nur zwei Ausnahmen; die Weise des 24sten (dorischen) Psalms ist in D, dem ursprünglichen Umfange ihrer Tonart, eingeführt, die ihr gleichen des 62sten, 95sten, 111ten aber in dem versetzten (G mit vorgezeichnetem b für die dritte Stufe); die Melodie des 18ten steht in G mit der kleinen Terz, die ihr übereinkommende des 144sten aber in A. Die Tonsätze aus der ionischen und mixolydischen Tonart enden sämmtlich in vollen, auf der Oberquinte ihres Grundtones eingeleiteten Tonschlüssen, mit Ausnahme eines einzigen. Diese Abweichung findet bei dem 139sten Psalm statt, dessen Satz auch sonst durch seinen nur eben beschriebenen Bau sich vor allen übrigen auszeichnet. Er leitet seinen halben mixolydischen Schluß auf C, der Oberquarte (Unterquinte) seines Grundtons ein. Die Sätze aus der dorischen und äolischen Tonart, ursprünglichen oder versetzten Umfangs, sind sämmtlich voll geschlossen, die aus der phrygischen zwar durchgängig nur halb, aber nicht auf eine Weise, wie sie dieser Tonart eignet. Als Schlußton des Basses erscheint nämlich nicht der Grundklang der Tonart, sondern seine Unterquinte; in dem phrygischen Umfange von E also A, in dem von A mit der kleinen Obersecunde (b) also D; und der Tonschluß wird auf der Oberquarte (oder Unterquinte) dieser Töne eingeleitet, der kleinen Oberseptime des wahren Grundklanges; im ursprünglichen Umfange der Tonart also auf D, im versetzten auf G. Der 142ste Psalm ist der einzige, der einen wirklichen, halben phrygischen Tonschluß in E darstellt***).

Nach diesem allem darf den Tonsätzen Goudimels nur ein bedingter Werth zugestanden werden. Da die Melodie bei ihnen zumeist in den Tenor, eine Mittelstimme, gelegt ist, so kann ihr harmonischer Inhalt, die besondere Weise, wie die Grundtonart eben in ihr sich darstellt, durch die begleitenden Stimmen nicht genügend hervortreten, denn diese lassen es nicht zu, da sie zumeist sich über ihr bewegen, und sie verdunkeln. Ihr rhythmischer Bau allein kann bei dem einfachen Satze Note gegen Note sich einigermaaßen geltend machen. Alle diese Sätze theilen jenen Fehler mit denen der deutschen Tonsetzer der ersten Hälfte des Jahrhunderts, hinter denen sie jedoch an künstlerischem Reichthum weit zurückstehen. Der Sätze, in welchen die Melodie von der Oberstimme geführt wird, sind verhältnißmäßig nur wenige. Zeigen sie ein künstlicheres Tongewebe in den begleitenden Stimmen, so beeinträchtigt dieses nicht selten die klare Darlegung des harmonischen Inhalts der Melodie, ohne durch die angewendete Kunst zu entschädigen; sind sie einfach gehalten, so darf man sie oft auch dürftig nennen. Der Ausnahmen sind nur wenige; zu den gelungneren Behandlungen dürfte die des 77sten Psalms gehören. Am meisten fühlt man das Ungenügende der Behandlung der mixolydischen und phrygischen Tonart, deren jede nur in einem einzigen Falle den ihr eigenthümlichen Tonschluß darstellt. Diese Mängel mögen es gewesen seyn, durch welche **Claudin le Jeune** bewogen wurde, den gesammten französischen Psalter abermals zu bearbeiten; doch hat er sie wohl nur gefühlt, nicht deutlich erkannt, ihnen auch bei weitem nicht genügend abgeholfen. Er war um 1550 zu

*) 15 aus der ursprünglichen, 28 aus der versetzten ionischen Tonart, und 24 aus der ursprünglichen mixolydischen.

**) 28 aus der ursprünglichen dorischen Tonart, eben so viel aus der versetzten; 11 aus der ursprünglichen äolischen, einer aus der versetzten; 16 aus der ursprünglichen phrygischen, einer aus der versetzten.

***) Von den verschiedenen Formen des Goudimelschen Tonsatzes über die französischen Psalmmelodieen sind unter den Nummern 25 bis 31 (einschließlich) Beispiele gegeben.

Valenciennes geboren, um Vieles jünger also als Goudimel; sein Todesjahr wird auf 1611 angegeben. Demnach lebte er um die Zeit der schönsten Blüthe des geistlichen Gesanges in älterem Sinne. Erst nach seinem Tode, — so viel wir wissen, um 1613 zum ersten Mahl, — gab seine Schwester Cäcilie seine Bearbeitung des Psalters heraus, die seitdem viele Auflagen erlebte: 1627 zu Paris, 1633, 1635 zu Leyden, 1646 zu Amsterdam, also einer nicht geringen Beliebtheit genoß. Seine Bearbeitungen umfassen nur die Psalmen, nicht die zehn Gebote und den Lobgesang Simeons. Die Zahl der Tonsätze, bei denen die Melodie in die Oberstimme gelegt ist, findet sich hier um einige vermehrt; auch bei dem 53. 62. 63. 64. 68. 71. 98. 108. 116. 131. 144sten ist dieses hier der Fall, 25 Mahl im Ganzen. Denn Claudin theilt bei dem 76. 109. 127sten Psalme die Melodie dem Tenor zu, wo Goudimel sie in die Oberstimme gelegt hatte. Dieses Verfahren hat, wie es scheint, seinen Grund darin, daß die Melodieen dieser Psalmen auch anderen, früher vorkommenden, gemeinsam sind. Denn standen bei Claudin dergleichen Weisen zuerst im Tenor, so gehen sie, bei ihrem abermahligen Erscheinen, meist in die Oberstimme über; waren sie dagegen dieser, wie in den drei bemerkten Fällen, bereits früher zugetheilt gewesen, so werden sie bei ihrem späteren Vorkommen in den Tenor gelegt.

Claudin hat aber auch zwölf seiner Psalmen fünfstimmig gesetzt: den 67. 69. 70. 72. 82. 86. 90. 95. 111. 118. 139. 142sten. Bei diesen enthält jederzeit die fünfte Stimme die Hauptmelodie. Sie soll jedoch nur in fünf Fällen in der vorgeschriebenen Tonhöhe (wie es steht) gesungen werden: — bei dem 70. 95. 118. 139. 142sten Psalm: — eben so oft dagegen eine Octave höher (bei dem 67. 69. 72. 82. 90sten), und zweimahl um ein gleiches Tonverhältniß tiefer (bei dem 86sten und 111ten). Auch diese ganze Einrichtung gründet sich auf der von dem Meister beabsichtigten Abwechslung der Tonsätze bei Psalmen von gleicher Melodie. Von den zuvor genannten Psalmen haben die beiden ersten, und, vom 72sten an gerechnet, die vier folgenden (mit Einschluß desselben) einerlei Singweisen mit dem 33. 51. 65. 46. 77. 78sten. Bei den vierstimmigen Behandlungen der Weisen dieser früher vorkommenden Psalmen liegt die Hauptmelodie im Tenor, den 77sten Psalm ausgenommen, wo sie in der Oberstimme erscheint. Nun sind, wenn diese Melodieen später zu den erstgedachten Psalmen sich wiederholen, die neuen Tonsätze von den früheren durch den fünfstimmigen Satz unterschieden, gegen den vierstimmigen in diesen. Bei dem 77sten Psalme lag, wie wir sahen, die Melodie in der Oberstimme; wo sie zu dem 86sten wiederkehrt, soll sie in dem nunmehr fünfstimmigen Satze um eine Octave tiefer als geschrieben ausgeführt werden, und rückt dadurch in den Tenor; wogegen sie bei den andern um eine Octave höher gesungen werden soll, als sie aufgezeichnet ist, und so in die Oberstimme übergeht. Vier andere Psalmen theilen ihre Melodieen noch mit je zwei früher erscheinenden; der 70ste mit dem 17ten und 63sten; der 118te mit dem 66sten und 98sten; der 139ste mit dem 30sten und 76sten; der 142ste mit dem 100sten und 131sten. Die ersten Tonsätze über diese Singweisen haben die Melodie im Tenor; bei dem zweiten geht sie über in die Oberstimme; die dritten behandeln sie fünfstimmig, doch soll sie bei ihnen in der aufgezeichneten Tonhöhe gesungen werden.

Die dem 95sten und 111ten Psalme gemeinsame Melodie endlich kommt bereits zweimahl früher vor, bei dem 24sten und 62sten; sie erscheint also viermahl im Ganzen. Die ersten beiden Mahle finden wir sie vierstimmig behandelt, und Anfangs dem Tenor, sodann der Oberstimme zugetheilt. Die letzten zwei Mahle ist sie fünfstimmig gesetzt; bei dem ersten dieser beiden Sätze soll sie in der aufgezeichneten Tonhöhe gesungen werden, bei dem zweiten um eine Octave niedriger, so daß sie nunmehr die tiefste Stelle einnimmt, und die Grundstimme bildet. Die Form des Tonsatzes — die einfachste des mehrstimmigen

Gesanges, meist Note gegen Note — bleibt in allen diesen Wiederholungen der Melodie bei Claudin stets dieselbe; nur die Zahl der Stimmen, und die Stellung der Singweise gegen dieselben, bildet den Unterschied. Bei Goudimel dagegen zeigt sich in ähnlichem Falle keine Abweichung in Stimmenzahl und Stellung der Melodie, allein die Form des Satzes selbst ändert sich. Die Harmonieen sind in den Behandlungen beider Meister wesentlich verschieden, so erklärlich es ist, daß bei gleicher Stellung der Melodie und übereinstimmender Form des Tonsatzes manche Begegnungen nicht ausbleiben. Sie sind bei dem späteren Tonkünstler im Ganzen auch dem Wesen der vorkommenden Tonarten gemäßer. Hier haben die phrygischen Melodieen den gebührenden, halben Tonschluß in E; nur der Tonsatz über den 63sten Psalm bildet einen vollen, äolischen in A, und der über den 94sten, dessen Melodie in dem versetzten Umfange des Phrygischen — A mit kleiner Secunde — sich bewegt, endet äolisch, in D, durch einen halben Tonschluß. Der 83ste, 100ste, 132ste Psalm bilden durch die Hauptstimme, die in ihren Tonsätzen dem Tenor zugetheilt ist, den abfallenden phrygischen Tonschluß, indem der Baß, die Melodie überschreitend, zur Mittelstimme wird. Bei dem 131sten Psalm dagegen wird durch die Grundstimme der aufsteigende phrygische Schluß dargestellt. Die mixolydischen Tonsätze zeigen ohne Ausnahme volle Tonschlüsse, auch der über den 139sten Psalm, der bei Goudimel, allein unter allen übrigen, einen halben bildete. Als unwesentlich übergehen wir den, in den Behandlungen beider Meister zuweilen vorkommenden Unterschied des Umfangs der Tonart der von ihnen behandelten Melodieen. Daß, sofern diese anderen, als den beiden eben genannten Tonarten angehören, in ihren mehrstimmigen Bearbeitungen stets volle Tonschlüsse angetroffen werden, bemerken wir vorübergehend. Bei dem fünfstimmigen Satze über den 111ten Psalm wird der Tonschluß durch die Hauptstimme eingeleitet, die hier die unterste Stelle einnimmt und die Grundstimme darstellt. Da nun die Melodie aus der großen Obersecunde des Grundtons in diesen, niedersteigend, abfällt, so ergiebt sich hier die ungewöhnlichere, unter diesen Voraussetzungen aber nothwendige Schlußharmonie des Akkordes der kleinen Septime mit der kleinen Terz, der durch den Quartsextakkord mit großer Sexte in den Dreiklang des Grundtons übergeht.

Die Tonsätze Claudins zeigen, wenn wir sie denen Goudimels vergleichen, unzweifelhaft einen Fortschritt. Wo diesem frühern Meister Raum vergönnt ist, seine Kunst gewähren zu lassen, da darf er allerdings den besten Tonsetzern seiner Zeit gleichgestellt werden; wo er jedoch auf einen geringeren Umfang beschränkt ist, fühlt man deutlich, daß er in diesem sich nicht mehr frei ergeht, sondern sich beengt findet. Hierin steht er, wie schon bemerkt worden, hinter den deutschen Meistern seiner Zeit, wenn sie ähnliche Aufgaben zu lösen unternehmen, um Vieles zurück. Man darf es billigen, daß er für kirchlichen Gebrauch den künstlichen Tonsätzen in den meisten Fällen die schlichten vorgezogen hat. Diesen gebricht indeß bei ihm das sichere, feine Gefühl für die Eigenthümlichkeit der Tonarten ihrer Melodieen, wodurch sie erst Leben und Fülle, bei aller Einfachheit, gewinnen würden. Nun hat Claudin, gewiß aus Überzeugung, den künstlichen Satz bei seinen mehrstimmigen Bearbeitungen ganz vermieden. Er ist darin noch weiter gegangen als Goudimel, der ihn zwar anwendete, jedoch mit Maaße, und in der Art, daß jede vorkommende Melodie mindestens einmahl in einfacher Behandlung erscheint. Es ist also eine durchgängige Vergleichung beider Meister zulässig. Wo Beide — wie es freilich bei ihnen am häufigsten geschieht — die Melodie dem Tenor zutheilen, leiden ihre Tonsätze an einem gleichen Gebrechen, das durch die mehr oder minder geschickte Behandlung nicht völlig zu vergüten war. Eine künstlerische Absicht kann Claudin nicht dazu vermocht haben, jenen alten Gebrauch beizubehalten, der offenbar zu Verdunklung der Melodie gereicht.

Sie wäre nur vorauszusetzen, wenn jene an sich ungeeignete Stellung der Singweise durch andere Gründe gerechtfertigt würde. Solche Gründe sind aber aus den Tonsätzen des Meisters nicht zu entnehmen, sie müßten auch offenkundig daliegen, wenn sie rechtfertigend seyn sollten. Das Streben nach Mannichfaltigkeit des Tonsatzes bei öfter vorkommenden Melodieen darf als eine ausreichende Veranlassung nicht gelten, und auch dann würde immer die Minderzahl der Tonsätze des Meisters jene Einrichtung haben können, da die Singweisen der meisten Psalmen nur einmahl vorkommen. Sie erscheint aber bei den meisten, also als Regel, kann uns demnach nur als Verharren bei dem Herkömmlichen gelten. Dadurch, daß in den fünfstimmigen Sätzen die Melodie auch wohl in die zweite oder dritte Stimme gelegt ist, wird offenbar nichts gebessert, sie wird dadurch nicht minder verdunkelt. Ein Anderes ist es in dem, ein einziges Mahl vorkommenden Falle, wo sie die Grundstimme bildet; im strengsten Verstande, da keine der anderen jemals unter sie hinabschreitet. Dadurch erhält diese Stimme ein ganz eigenthümliches Gepräge. Sie regelt den Fortgang der gesammten Harmonie auf eine andere noch und wesentlichere Art, als sonst die Oberstimme, und dennoch gleicht sie auf gewisse Weise wiederum dieser, weil sie von den anderen Stimmen das erwartet, was sonst die Grundstimme, deren Stelle sie einnimmt, vorzugsweise leistet, die bestimmte Ausprägung jedes einzelnen harmonischen Fortschrittes. Nicht allein das geübte Ohr, auch das nur aufmerksame des sinnigen Hörers erkennt dieses Verhältniß leicht, weil es ungewöhnlichere Fortschritte vernimmt, und dadurch auf die Stellung der Melodie hingeleitet wird, die ihm dann bei nur einigermaaßen kräftigem Vortrage leicht deutlich wird. Deshalb ist bei einfachen Sätzen — von denen hier ganz allein die Rede ist — zwar die Oberstimme allezeit der naturgemäßeste Ort für die Melodie, weil sie hier am deutlichsten vernommen wird, die übrigen auch so am besten im Stande sind, ihren harmonischen Gehalt auszuprägen; nächst ihr aber die Unterstimme. In dem einen Falle solcher Stellung, den wir bei Claudin finden (dem 111ten Psalm) hat der Meister seine Aufgabe genügend gelöst. Dieser Satz gehört zu seinen besten, und so ohne Ausnahme auch die, in denen die Singweise die Oberstimme einnimmt. Die Tonart tritt in diesen allen mit Bestimmtheit hervor; der Gesang der begleitenden Stimmen ist fließend und natürlich, der Ausdruck des Ganzen würdig und kirchengemäß. Dennoch steht im Ganzen auch Claudins Arbeit gegen ähnliche der besten *deutschen* Meister *seiner* Zeit um Vieles zurück, verhältnißmäßig vielleicht mehr noch als Goudimels Behandlungen gegen gleichartige *seiner* Zeitgenossen. Es ist mehr der rein kirchliche *Styl* in ihr, — ein *Allgemeines* also, — das sie uns schätzbar macht, als Begeisterung, Kraft, Schwung; sie zeigt kein wahrhaft *eigenthümliches* Verhältniß des Meisters zu seiner Aufgabe, das wir in ihr um so mehr vermissen, weil es eben das Bezeichnende der *deutschen* Meister unter seinen Zeitgenossen ist, der *niederländische* also hinter deren Bestrebungen als zurückgeblieben erscheint*).

Der Organist **Marschall** zu Basel, dessen vierstimmiger Behandlung der Psalmweisen wir zuvor gedachten, hat zwar *einen* Fehler Claudins mit Überlegung und Einsicht vermieden: er hat die Melodie in seinen vierstimmigen Tonsätzen überall der *Oberstimme* zugetheilt. Allein Claudins Sätze, wo in ihnen dasselbe statt findet, sind den seinigen überall bei weitem vorzuziehen. Diese haben in Rücksicht der phrygischen Tonart dasselbe Gebrechen, wie die Behandlungen Goudimels: es fehlen ihnen tongemäße Schlüsse, indem diese sämmtlich auf der Unterquinte des Grundtons ruhen. Doch nicht dieses allein: der

*) Von den verschiedenen Formen des Claudinschen Tonsatzes über die französischen Psalmweisen finden sich Beispiele unter den Nummern 32 bis 37 (einschließlich).

Setzer hat, der Abwechslung wegen, oft fremde Harmonieen aufgesucht, die dem Gange der Melodie nicht folgen, sondern über ihn täuschen und verwirren*). Er hat also das Wesen der Aufgabe bei einfacher mehrstimmiger Behandlung einer Singweise nicht überall richtig gefaßt, und dieser nicht ihr volles Recht widerfahren lassen. Doch finden wir davon auch ehrenwerthe Ausnahmen**), nur daß, was ihm zuweilen gelingt, von den besseren Tonsetzern seiner Zeit sicherer, öfter geleistet wird. Gleichzeitig ungefähr mit Claudin scheint Landgraf Moritz zu Hessen die Singweisen der französischen Psalmen bearbeitet zu haben. Zu folgern ist es aus dem Titel eines Buches, den Gerber***) anführt, und der wörtlich dahin lautet: „D. Ambrosii Lobwassers Psalmenbuch in Folio getruckt, und hat Landgraf Moritz zu Hessen die vbrige Psalmen, so nicht eigene melodias gehabt, mit anderen lieblichen melodiis gezieret, und mit 4 Stimmen componiret, welche in der Kirche zu singen, vnd auf allerley Instrumenten zu gebrauchen. Cassel bei Wilh. Wessel 1608." Der Verfasser dieser Blätter hat jenes Buch niemals gesehen; ihm bleibt daher immer noch der Zweifel, ob nicht außer den, von dem erlauchten Verfasser erfundenen und gesetzten Singweisen für diejenigen Psalmen, deren Melodieen in den Goudimelschen Sätzen mit anderen früher vorkommenden übereinstimmen, der übrige Theil dieses Buches nur eben jene älteren Sätze enthält, also lediglich ein Versuch ist, die zu jener Zeit so hoch geschätzte Übertragung Lobwassers, wie sie den französischen Singweisen und Tonsätzen anbequemt war, an Melodieen zu bereichern. Wäre dieses der Fall, so würde Landgraf Moritz hier überall nicht zu nennen seyn, wo nur davon die Rede ist, in welchem Umfange, und mit welchem Erfolge jene alten Melodieen Aufgaben für die Kunst des Tonsatzes geworden seyen. Ohne eigene Ansicht ist darüber nicht zu entscheiden, deshalb stehe die Thatsache hier nur der Vollständigkeit wegen, und als eine zweifelhafte.

Die spätere Behandlung der französischen Psalmweisen durch Johann Crüger (1658) werden wir bei unserem Berichte über diesen Meister näher betrachten, eben so auch von Bearbeitungen einzelner Melodieen durch ausgezeichnete Tonkünstler an gehöriger Stelle reden. Im Allgemeinen dürfen wir aber hier urtheilen, daß diese Singweisen im Laufe des 16ten Jahrhunderts und bis in das 17te hinein nicht zu den fruchtbaren Aufgaben des Tonsatzes gehörten, und der Kunst harmonischer Entfaltung nicht in dem Maaße zum Wachsthum gereichten, als die lutherischen Kirchenweisen.

Mit Wenigem sey hier zuletzt noch einer italienischen Nachdichtung der Psalmen gedacht, die, weil jedes einzelne Psalmlied mit einer Singweise versehen ist, wahrscheinlich zu gemeinsamer Erbauung italienisch-protestantischer Gemeinen bestimmt war. Sie umfaßt nur 60 Psalmen; die 17 ersten des Psalters, nach dessen Folge, die übrigen nach Auswahl, ohne sich an jene weiter zu binden. Der Urheber dieser Lieder, die Umstände, unter denen sie entstanden, sind gänzlich unbekannt, und das Buch selbst unterrichtet uns nicht darüber. Ich kenne davon zwei Ausgaben, eine vom Jahre 1578, die andere von 1621, 43 Jahre später. Beiden fehlt die Angabe des Druckorts, nur der Drucker ist genannt; bei jener früheren Giovanni Battista Pineroli, bei dieser späteren Matteo Beriot. Wahrscheinlich ist jene, wenn nicht die früheste, doch eine der früheren unserer Sammlung. Zunächst spricht dafür deren nahes, unverkennbares Anschließen an den französischen Psalter. Die Vorrede Calvins steht ihr voran, in das Italienische übertragen; hinter den Psalmen und den übrigen Gesängen, die sie enthält, und von denen später die Rede seyn wird, läßt sie dann die Ordnung des Gottesdienstes folgen, die Art die Taufe zu verrichten, das heilige

*) S. Beispiel Nro. 48.
**) S. Beispiel Nro. 47.
***) Neues Lexikon ꝛc. Th. III. Col. 366.

Abendmahl zu feiern, die Ehe einzusegnen, die Kranken zu trösten: Alles dieses finden wir zuerst in dem vollständigen französischen Psalter Marots und Beza's von 1562, dem sie also nicht voraufgegangen seyn wird. Dazu kommt, daß sie sowohl Marot als Beza in ihren Psalmliedern nachgeht; sie enthält nicht allein mehr Psalmen, als jener übertragen hat, sondern wählte auch nur 39 von diesen als Vorbilder, 21 dagegen unter den von Beza nachgedichteten. Sie kann aber auch nicht bald nach der ersten Herausgabe des vollständigen Psalters erschienen seyn. Denn sie umfaßt Manches, was in ihm damals noch nicht enthalten war: den Katechismus, seinen Hauptstücken nach auf die Sonntage des Kirchenjahres vertheilt, die Prüfung der Kinder vor Zulassung zu dem heiligen Abendmahle, und Anderes, das erst seinen späteren Abdrücken beigefügt war. Das Wahrscheinlichste also ist, daß sie erst mehrere Jahre nach dessen allgemeiner Verbreitung an das Licht trat, und nachdem jener schon zu ähnlichen Versuchen auch in anderen Sprachen angeregt hatte. Das Jahr 1578 nun ist um Weniges nur später, als das der ersten Herausgabe des Lobwasserschen Psalters. In Deutschland war ein solches Unternehmen bei der großen Ausbreitung und förmlichen Anerkennung der evangelisch-lutherischen Kirche, bei der großen Liebe zu dem Psalmbuche, ein leichtes; schwieriger in Italien, wo nur örtliche Duldung der Bekenner evangelischen Glaubens statt fand, zumeist aber heftige Verfolgung derselben, und vornehmlich ihres hart verbotenen Gottesdienstes und geistlichen Gesanges. Es darf daher nicht befremden, daß in Italien eine, wenn auch weniger umfangreiche, Nachdichtung der Psalmen, mit Singweisen zum Gebrauch bei gemeinsamer Andacht, später erschien als in Deutschland; und es ist kein erheblicher Grund vorhanden, eine Ausgabe unseres Büchleins noch vor der von 1578 anzunehmen. Daß aber, fast ein halbes Jahrhundert nachher, noch evangelische Gemeinen in Italien bestanden, denen der Gesang dieser Dichtungen bei ihrem Gottesdienste Bedürfniß war, zeigt der spätere Abdruck vom Jahre 1621. Beide stimmen im Wesentlichen unter sich überein, und zeigen durch den Anhang hinter den Gesängen, dessen wir schon gedachten, und der beiden gemeinschaftlich ist, unverkennbar, daß sie Andachts- und Singebücher zum Gebrauche bei dem Gottesdienste, und zu häuslicher Erbauung gewesen. Nur mildert die spätere Ausgabe manchen herben und schneidenden Ausdruck, wie er an vielen Stellen des Anhangs in der früheren gefunden wird, zumahl im Glaubensbekenntnisse, das in dieser sich ankündigt „als ein gemeinsames mit den Kirchen Frankreichs, die sich der päpstlichen Abgöttereien enthalten," wogegen in der neueren nur versichert wird, es stimme überein mit dem der dortigen Kirchen, „die nach der reinen Lehre des Evangeliums unseres Herrn Jesu Christi leben."

Es ist nicht zu behaupten, daß irgend eine lebendige Berührung, geschweige denn ein erheblicher Einfluß dieses italienischen Gemeinegesanges auf den deutschen statt gefunden habe, oder umgekehrt. Wir dürften daher jenen völlig übergehen, wenn nicht sein Zusammenhang mit dem französischen, die Gelegenheit, die uns dieser gewährt, seiner zu gedenken, und Manches für sich selbst Merkwürdige an ihm uns aufforderte, einen Augenblick bei ihm zu verweilen.

In so naher Beziehung auch dieser italienische Kirchengesang zu dem französischen steht, so ist er doch in Vielem ganz von ihm abweichend. Zunächst hat ein jedes der 65 Lieder des italienischen Psalmbuchs seine, ihm ausschließend eigne Singweise, die auch, bei übereinstimmenden Maaßen, sich nicht wiederholt. Wir bezeichnen absichtlich seinen Inhalt mit der allgemeinen Benennung Lieder; denn außer den 60 Psalmen*), die sein Titel ankündigt, enthält es noch den Lobgesang Simeons, die zehn Gebote, die

*) Psalm 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 27. 32. 34. 36. 37. 38. 42. 43. 45. 46. 51. 54. 73. 79. 91. 96. 103. 107. 110. 111. 112. 113. 114. 115. 117. 120. 121.

Artikel des Glaubens, das Vaterunser, und ein Lied über die Worte des Herrn: Ich bin das Brod des Lebens. Alle melodischen Formen sind also hier selbständige. Der rhythmischen sind im Allgemeinen neunerlei, von der drei- bis zur elfzeiligen Strophe. Am seltensten, — nur je einmahl, — erscheinen die drei- und die elfzeilige; jene zu dem Lobliede Simeons, diese zu dem 19ten Psalm; nächst ihnen die sieben- und die zehnzeilige, jede nur zweimahl, in selbständigen Formen*). Die neunzeilige finden wir dreimahl, in eben so viel selbständigen Formen; in dem 10ten, 16ten und 117ten Psalme. Gleich oft kommen die vier- und die fünfzeilige Strophe vor: jede in acht Fällen, unter sechs Formen, von denen in jener eine dreimahl, in dieser zwei doppelt sich wiederholen**). Die sechs- und die achtzeilige Strophe sind am häufigsten angewendet: jene in vierzehn Formen, deren vier doppelt vorkommen, diese in elf, unter denen eine fünfmahl, eine zweite viermahl, vier andere zweimahl sich wiederholen***). Das Verhältniß des mehr oder minder häufigen Erscheinens der einzelnen Strophengattungen ist hienach in dem italienischen wie französischen evangelischen Kirchenliede fast dasselbe. Nun finden wir allerdings auch übereinstimmende Singweisen in dem einen und anderen Psalmbuche. Gänzlich einander gleichende in fünf Fällen (Psalm 2. 79. 115. 121. 130), mehr oder weniger ähnliche in deren zwölf †). Niemals jedoch begegnet uns eine vollkommene Übereinstimmung des Maaßes: denn die Strophen der italienischen Psalmlieder haben nur elf- und siebensylbige, iambische Zeilen mit weiblichen Endungen, und nur in einem einzigen Falle (im 15ten Psalme) kommt eine fünfsylbige Zeile vor; die der französischen dagegen vier- bis dreizehnsylbige, trochäische und iambische, männliche wie weibliche Zeilen, und wenn in ihnen auch Fälle vorhanden sind, wo nur sieben- oder elfsylbige Zeilen erscheinen, oder — wenn auch selten — Zeilen dieser Art mit andern von verschiedener Länge verbunden sind, so ist doch nicht ein einziges Mahl eine Zusammenstellung von nur elf- mit nur siebensylbigen vorhanden. Zweimahl allein (in dem 123sten und 130sten Psalme) erscheinen in der achtzeiligen Strophe des italienischen Kirchenliedes nur elf-, und nur siebensylbige Zeilen;

---

122. 123. 124. 125. 126. 127. 128. 129. 130. 137. 143. Il Cantico di Simeone. — I dieci commandamenti di Dio. — Gl' articoli della fede. — l'Orazione del Nostro Signor Gesù Christo. — Sopra le parole del Signore: Ego sum panis vivus.

*) Psalm 54 und 112 haben eine siebenzeilige, Psalm 45 und 79 eine zehnzeilige Strophe.

**) Psalm 11, 83, 110 unter den vierzeiligen; Ps. 13 und 36, Ps. 14 und 42 unter den fünfzeiligen; die übrigen vierzeiligen Psalmen sind der 5te, 12te, 20ste, 122ste, 126ste; die fünfzeiligen der 17te, 51ste, 125ste, 143ste.

***) Unter den sechszeiligen wiederholt sich die Form in dem 4ten Psalm und den zehn Geboten; in Ps. 32 und 113, 34 und 120, 43 und 124. Außer ihnen sind sechszeilig: Ps. 3, 8, 15, 21, 23, 27, 114, 115, 121, 127. Unter den achtzeiligen Strophen stehen einzeln da die Form des Ps. 2, 24, 107, 111, 130. Gleiche Formen kommen vor: zweifach: Ps. 7, 103 — 9, 96 — 22, 46 — 128, 129; — vierfach: Ps. 6, 37, 73, 91; — fünffach: Ps. 123, 137; articoli della fede; Orazione del Signore; Ego sum etc.

†) Der Psalm 1 in dem italienischen Psalmbuche ist dem Psalm 78 des französischen ähnlich.

„	„	6	—	—	70	—	—
„	„	12	—	—	22	—	—
„	„	17	—	—	143	—	—
„	„	22	—	—	104	—	—
„	„	27	—	—	16	—	—
„	„	32	—	—	26	—	—
„	„	34	—	—	103	—	—
„	„	46	—	—	18	—	—
„	„	123	—	—	51	—	—
„	„	129	—	—	20	—	—
„	„	143	—	—	13	—	—

eben hier jedoch kennt sie das französische nicht, nur im vier- und sechszeiligen trochäischen Maaße kommen sie vor (Psalm 136; 75, 135 die siebensylbigen), und im sechszeiligen iambischen (Psalm 23 die elfsylbigen). Eben so kömmt keine Strophe des deutschen Volks- oder geistlichen Liedes einer des italienischen Kirchenliedes überein. Denn erscheint auch die Strophe des 130sten der französischen Psalme — die der Lieder: Entlaubt ist uns der Walde, und Herzlich thut mich verlangen, — nicht selten im geistlichen wie weltlichen deutschen Gesange, und ist ferner die Weise des 130sten italienischen Psalmes der des französischen gleich, so darf diese Übereinstimmung doch nur für eine melodische, nicht rhythmische gelten, weil die Strophe des italienischen acht siebensylbige, weibliche Zeilen hat, in der deutschen wie französischen dagegen sieben- und sechssylbige, weibliche und männliche, mit einander wechseln. So sind endlich zwar die melodischen Formen des 34sten unter den italienischen, und des 103ten unter den französischen Psalmen ähnliche, und die Singweise dieses letzten ging im 17ten Jahrhunderte auf Neanders Lied über: Auf auf mein Geist erhebe dich; es ist also ein Fall vorhanden, wo melodische Formen eines deutschen Kirchenliedes und eines italienischen übereinstimmen. Dies geschieht jedoch nur, weil sie einem dritten, französischen gleichen, nicht wegen unmittelbarer Berührung des einen und anderen Kirchengesanges.

Nehmen wir nun jene 17 Fälle aus, in welchen der italienische Kirchengesang von dem französischen seine melodischen Formen erborgte, so bleiben uns für ihn 48 übrig, die als ihm eigenthümliche gelten können. Wenn wir diese für sich betrachten, ohne Rücksicht auf jene siebzehn, so finden wir in denselben jene beiden Bestandtheile wieder, die wir, den einen als kirchlichen, den andern als volksmäßigen, in ihrem Vereine als Kennzeichen des Styles deutscher geistlicher Liedweisen bezeichneten, die kirchliche Tonart und den rhythmischen Wechsel. Es kommt in ihnen die dorische Tonart in ihrem ursprünglichen Umfange dreizehnmahl vor, in der Versetzung achtmahl; die phrygische dreimahl; die mixolydische achtmahl, die ionische in der Versetzung vierzehn-, in ursprünglichem Umfange zweimahl. Die strenger kirchlichen Tonarten haben also das Übergewicht über die, den weltlichen ähnlichere, ionische; die weichen und harten halten einander die Wage, und jene überwiegen nur dann, wenn wir die aus dem französischen Psalter entlehnten Melodieen hinzurechnen, wo denn acht aus beiden Formen der dorischen, drei aus der phrygischen, und eben so viel aus der äolischen hinzutreten, vierzehn also im Ganzen aus weichen Tonarten, gegen zwei aus der mixolydischen und eine aus der ionischen; so daß alsdann das Verhältniß der weichen zu den harten sich darstellt wie 38 gegen 27. Schon diese Vorliebe zu der weichen, die im Wählen und Entlehnen sich zeigt, veranlaßt uns, in der italienischen geistlichen Liedweise eine vorwaltende Neigung zu derselben als feststehend anzunehmen. Rhythmischer Wechsel zeigt sich in 27 Fällen unter den zuvor als ursprünglich italienisch festgestellten 48 Formen, in der Mehrzahl also; neunmahl nur erscheint er in beiden Formen der ionischen Tonart, am häufigsten daher in den stenger kirchlichen Tönen, und hier eben so oft als das Gestaltende, Belebende des ganzen rhythmischen Fortschrittes, denn als Schlußformel*).

---

*) Melodie des 42sten Psalms.

Come il cervo as-se-ta-to va mugghiando per l'estre-mo de-si-o di trovar d'acque un chiaro e fresco ri-o co-si l'a-nima mia sen' va gridan-do ver te di te bra-mo-sa e-terno Di-o.

Überall also, wir wiederholen es, wo ein volksmäßiges geistliches Lied als kirchlicher Gesang der Gemeine sich ausbildete, gestaltete sich der Styl seiner Melodie aus der Verschmelzung gleicher Bestandtheile, die jederzeit als lebendig Bildendes erkennbar bleiben; aller sonstigen Verschiedenheiten ungeachtet, die durch Sprache, Sitte und besondere Neigung oder Abneigung herbeigeführt werden, wie sie die eigenthümliche Volks- und Stammesart begründet. Daß die Singweisen der italienischen Psalmen je Aufgaben für die Kunst des Tonsatzes gewesen, habe ich nicht finden können, es ist auch nicht glaublich, da evangelische Gemeinen in Italien zu keiner Zeit unter solchen Verhältnissen lebten, welche die Entwicklung einer eigenthümlichen kirchlichen Kunst in ihrer Mitte hätte befördern, ja nur überall zulassen können. An einer lebendigen Berührung ihres Kirchengesanges mit dem deutschen hat es aber gemangelt, so daß also auch mittelbar nicht die Kunst des Setzers sich an jenem versuchen, ihn durch harmonische Entfaltung beleben konnte.

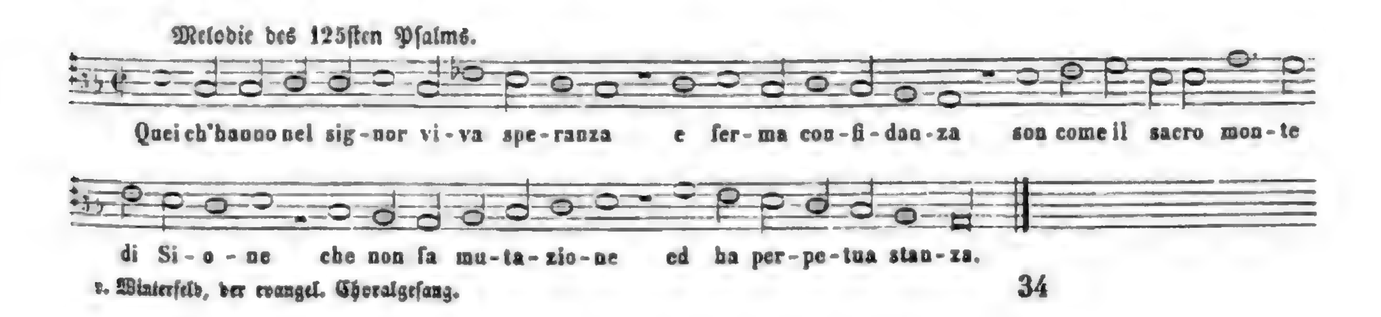
Zweiter Abschnitt.

Der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder.

Der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder ist in seinen Liedern und Melodieen eine so merkwürdige Erscheinung, daß er auch für sich genommen, eine selbständige Forschung und umfassende Bearbeitung verdiente. Eine solche darf man jedoch hier nicht erwarten; sie würde, zumahl bei seinem nur beschränkten Einflusse auf den lutherischen Kirchengesang, das rechte Verhältniß unserer Darstellung aufheben. Wir lassen für unseren Zweck uns daran genügen, nach einer flüchtigen Andeutung der früheren Schicksale der Gemeinen, in deren Schooße jene heiligen Lieder und Weisen entstanden, die Quellen derselben, soweit sie uns vorliegen, zu prüfen, und zu untersuchen, wie viel davon, und in welchem Sinne, in die evangelische Kirche übergegangen ist, und welchen Einfluß es gehabt hat auf die kirchliche Tonkunst.

Man will in Böhmen und Mähren schon seit dem 11ten Jahrhunderte Spuren einzelner Gemeinen wahrnehmen, die, an dem Gebrauche der Landessprache bei dem Gottesdienste hangend, hierin, auch wohl in anderen Gegenständen kirchlicher Lehre und Zucht, von der Gemeinschaft der römischen Kirche sich absonderten. Sie sollen gewaltthätigen Anfeindungen beharrlich widerstanden und im folgenden Jahrhunderte durch eingewanderte Waldenser sich gemehrt haben. Aus ihnen, im Verein mit den Anhängern des Johann Huß, mag die größere Kirchengemeinschaft entstanden seyn, die seitdem mit dem Namen der **vereinten Brüder** bezeichnet wird. Sie hatte im Laufe des 15ten Jahrhunderts, bis tief hinein in das 16te, wiederholte schwere Anfechtungen und Verfolgungen zu erdulden, wuchs aber dennoch an Umfang, und erzwang

---

Melodie des 125sten Psalms.

durch Reinheit des Wandels, so wie Strenge der Kirchenzucht, selbst der Gegner Achtung. Schon lange hatten die Brüder gewünscht, dem Bekenntnisse eines christlichen Volkes beizutreten, das mit ihnen im Wesentlichen eines Sinnes sey, um dadurch Glieder einer größeren Kirchengemeinschaft zu werden; sie hatten immer vergebens der Erfüllung dieses Wunsches entgegengesehen. Die Nachricht von den kirchlichen Bewegungen in Deutschland, von der unternommenen Kirchenverbesserung, erfüllte sie mit großer Freude; sie glaubten nun erreicht zu haben, wonach sie sich gesehnt, und ordneten Gesandte ab an Luther, um über eine Vereinigung zu unterhandeln. Zu diesen Abgeordneten soll auch Michael Weisse, ein geistlicher Dichter, gehört haben, der in der Folge ein Werkzeug wurde, den deutsch-evangelischen, und den böhmischen Kirchengesang einander näher zu bringen. In Luthers Briefen aus den Jahren 1522 und 1523 wird der Brüder — die er bald Picarden, bald Waldenser nennt — und ihrer Botschaft öfter gedacht. Er hält sie für rechtgläubig im Ganzen, ist jedoch im Einzelnen oft anderer Meinung als sie. Er belehrt sie durch Paul von Spretten über die Anbetung des Herrn im Abendmahl; er tadelt sie, daß sie statt der Sprache der Schrift sich dunkler, verworrener Redensarten bedienen, daß sie die Kindertaufe für unnütz halten, und sie dennoch ertheilen, daß sie den Kleinen das Abendmahl reichen, daß sie sieben Sacramente und die Ehelosigkeit der Priester beibehalten; er zweifelt, ob ihre Lehre vom Glauben und den Werken eine gesunde sey. Dennoch sagt er sich nicht los von ihnen, er hoft in der Zukunft beseitigt zu sehen, was er nicht verdamme, aber doch nicht billigen könne, er muntert die Böhmen insgemein auf, bei dem Evangelium zu bleiben, und nicht dem römischen Stuhl sich zu unterwerfen.

Im Jahre 1535 suchten die Brüder, mindestens ihre deutschen Gemeinen zu Landskron und zur Fullneck, gleich den Genossen des Augsburgischen Bekenntnisses, zu rechtlicher Anerkennung im Reiche zu gelangen. Damals überreichten sie dem römischen Könige Ferdinand, nach dem Vorgange jener, ihr Glaubensbekenntniß, und sprachen darin die feste Zuversicht aus, daß, was darin verfasset, Gottes Wort sey, und der rechte, einige, ewige Verstand der heiligen, allgemeinen Kirche, von der sie nicht abgefallen seyen. Früher schon hatten sie jenen Michael Weisse auch beauftragt, ihren Kirchengesang zu ordnen. Er unterzog sich dieser Arbeit mit allem Fleiß, nahm, wie er selber sagt, ihr altes Cantional und das der böhmischen Brüder vor sich, brachte den Sinn und Inhalt der Lieder dieses letzten nach gewisser, heiliger Schrift in deutsche Reime, und suchte Sylben, Worte und Gesätze (Strophen) also zu stellen, daß ein jegliches unter seinem zugeschriebenen Ton sich singen lasse. So erschien „gedruckt zum Jungen Buntzel in Behmen durch Georgen Wylmschwerer Im Jar 1531, am zwelften Tag des Mertzen vollendet," die erste Sammlung verdeutschter Gesänge der Brüderkirche; wie Michael Weisse versichert, „Gott dem Allmächtigen und seiner Wahrheit zu Lob und Preis, Euch (den Brüdergemeinen) zu Trost, und gemeiner Christenheit zur Lehr, daß männiglich erkenne, daß es anders, denn unser Widersacher fürgeben, bei uns gewesen, und noch sey." Zu jener Zeit des allgemach erst sich gestaltenden deutschen evangelischen Kirchengesanges, erregte dieses Liederbuch in seiner reichen Ausstattung — es enthielt 136 Lieder mit 111 beigedruckten Singweisen — besondere Aufmerksamkeit in Deutschland. Hans Varnier, Buchdrucker zu Ulm in Schwaben, besorgte davon eine neue Ausgabe, unter dem Titel: „Ein hübsch neu Christenlich Gesangbuch, darin begriffen die Kirchenordnung und Geseng, so nicht allayn etwan zur Landskron und Fullneck in Behmen, von der Christenlichen Brüderschaft der Picarden, sonder yetzund auch an allen orten, da die warheit Jesu Christi klar, lauter vnd rain verkündigt vnd gepredigt wird, von den Christglaubigen gebraucht, vnd täglich Gott dem allerhöchsten zu Ehren gesungen werden." So erschien es um 1538 und 1539 in seinem Verlage:

„damit man auch sehe vnd greife endlich (sagt seine Vorrede), wofür man nun lange Zeit die guten Leut in Behem gehalten, wie fälschlich sie der Kätzereyen vnd Aberglaubens bezigt (bezüchtiget).

Von jeher hatten die Brüder einen reinen, erbaulichen Kirchengesang sehr hoch gehalten. Die vornehmsten Artikel des christlichen Glaubens von der erworbenen Seeligkeit durch Christum, sollten (ihrer Überzeugung nach) darin deutlich begriffen und in Reime gefaßt seyn, daß man sie nach Gelegenheit der Jahrzeit und Erforderung des Gegenstandes singen, die Jugend mit der schönen, lieblichen Musica oder süßem Gesange dazu reizen, und gewöhnen, ihr dieselben in das Herz einbilden möge, damit sie von den unnützen, schädlichen Weltliedern abgeführt werde. Denn leichter werde gefasset und im Gedächtniß behalten, was also in Reimen oder Gesangweis begriffen sey. Doch wird der Theil ihres Kirchengesanges, den sie nicht aus älteren Liedern geschöpft, kaum früheren Ursprungs seyn, als aus der letzten Hälfte des 15ten Jahrhunderts. Wir dürfen dieses aus ihren eigenen Berichten darüber schließen. In der späteren Zuschrift an Kaiser Maximilian den Zweiten, mit der sie ihm ihr Kirchengesangbuch überreichten, und aus der wir auch das so eben über ihre Verehrung geistlichen Gesanges Angeführte entlehnten, sprechen sie darüber sich deutlich aus. Nachdem sie dort der treflichen, glaubreichen Lieder des alten Testaments erwähnt, fahren sie fort: „darnach haben auch etliche fromme Christen aus den alten Lehrern schöne geistliche Lieder gedichtet in ihren Sprachen: welche unsere Väter, nachdem ihnen Gott sein Licht aus der Finsterniß hat scheinen lassen, in die böhmische Sprache gebracht haben; daneben auch selbs viel tröstliche Gesänge auff alle Fest durchs ganze Jahr, von allen Artikeln des christlichen Glaubens gemacht, welche in den Kirchenversammlungen nunmehr über die hundert Jahr nicht ohne Frucht zu Gottes Ehren gesungen worden.“ Mit der deutschen Übertragung ihrer Lieder durch Michael Weisse waren sie jedoch nicht ganz einverstanden. Zwar versichert dieser ausdrücklich in der Vorrede seines Cantionals von 1531, die darin enthaltenen Gesänge seyen „nach fleißigem übersehen, corrigiren und bessern von den ältesten Brüdern, in Druck gegeben,“ so daß man daraus auf deren Billigung schließen muß. Als sie jedoch in Deutschland durch Varniers Abdruck sich mehr verbreiteten, als man sie genauer prüfte, wozu die eben damals verbreiteten mannichfachen Irrlehren, die daraus erwachsenen bedenklichen Aufregungen und Spaltungen, dringend aufforderten, vielleicht auch wohl der noch nicht ganz unterdrückte üble Ruf der Brüder, fand man in den Abendmahlsliedern Ausdrücke, die von dem reinen Augsburgischen Glaubensbekenntnisse abweichend erschienen. Es erhoben sich Stimmen dagegen, und wären es nur einzelne gewesen, sie mußten die Aufmerksamkeit der Ältesten der Brüder erregen, weil das Bestehen ihrer Kirche durch den Schein einer solchen Abweichung gefährdet werden konnte. So, zu erneuter Prüfung dringend aufgefordert, nahm Johann Horn, einer dieser Ältesten, jenes Cantional des Michael Weisse, ihres Mitbruders, in die Hand, und entdeckte zu seinem Befremden, daß der Dichter ohne Vorwissen und Billigung der Gemeindevorsteher eigene Gesänge, zumahl vom Abendmahl des Herrn, unter die übrigen gemengt, und in diesen eine irrgläubige Lehre vorgetragen hatte. Er machte jenen davon Anzeige, sie erschraken darüber, straften den Dichter ernstlich, und redeten ihm hart zu, hielten ihn auch dazu seinen Fehler gut zu machen. Er nahm diese Rüge von ihnen willig auf, versprach seine Verstöße zu bessern, fing auch damit wirklich an, wurde jedoch, ehe er zu Ende kommen konnte, aus dem Leben abgerufen; nach der gewöhnlichen Angabe um 1540. Früher als in diesem Jahre kann daher auch wohl das erste, anerkannte Kirchengesangbuch der Brüder kaum erschienen seyn, das von Johann Horn nach dem Tode des Michael Weisse herausgegeben wurde. Es ist mit keiner Jahrzahl versehen, und führt den Titel: „Ein Gesangbuch der Brüder in Behemen und Merhern, die man

aus Haß und Neid Pikharden, Waldenses nennt. Von ihnen auf ein newes (sonderlich vom Sakrament des Nachtmahls) gebessert, und etliche schöne newe Geseng hinzugethan." Dieses Büchlein scheint großen Eingang gefunden zu haben; wir finden davon mehre Abdrücke bis zum Anfange des folgenden Jahrhunderts. Dennoch wird es den Brüdern nicht genügt haben, die falsche Meinung zu entkräften, die man durch die Schuld des sonst als Dichter hochgeachteten Weisse über ihre Rechtgläubigkeit durch dessen frühere Sammlung hätte fassen können. Sie übergaben deshalb um 1564 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten bei seiner Thronbesteigung abermals ihr Glaubensbekenntniß, als einem „von dem die ganze Kirche zeuge, und mit einem Munde bekenne, daß er derselben einer sey, durch welche Gott den treuen Hirten und Lehrern, so er selbs erwecket, die Thür zu nothwendiger christlicher Erneuerung gnädiglich aufthun wolle;" sie beriefen sich auf ihre Übereinstimmung mit dem Bekenntnisse der Protestirenden; sie sprachen ihre Gewißheit aus: „daß Jesus Christus selbs an jenem Tage, da er alle Welt richten werde, zu dieser Lehre, als zu seinem eigenen ewigen Wort sich öffentlich bekennen werde." Zwei Jahre später, um 1566 überreichten sie ihm nun auch ein vollständiges Gesangbuch, unter dem Titel: „Kirchengeseng, darinnen die Heubtartikel des Christlichen Glaubens kurtz gefasset und ausgeleget sind; itzt von newem durchsehen, gemehret, und der Rö. Kei. Majestät in unterthänigster Demuth zugeschrieben." Sie bitten in der Zueignung den Kaiser, wie zuvor ihr Glaubensbekenntniß, so auch jetzt den Kirchengesang, mit Gnaden erkennen, zum allerbesten aufnehmen, und sie als wahre Gliedmaaßen der rechten Kirche schützen und schirmen zu wollen; ihren Mißgönnern aber, die ihre Kirchenlehre lästerten, und sie bald für diese, bald jene Sekte ausgäben, keinen Glauben zu schenken. In dem Buche selbst wird die Schriftmäßigkeit jedes einzelnen Liedes, fast bei jeder Strophe, bei vielen aber mehrmahl, durch Stellen der Bibel nachgewiesen, die an dem Rande vermerkt sind. Glaubensbekenntniß wie Kirchengesang sollten so, als aus der echten Quelle der Offenbarung geschöpft, sich bewähren.

Dieses merkwürdige Buch, das seit seinem ersten Erscheinen (wahrscheinlich zu Nürnberg, welche Stadt in späteren Ausgaben als Druckort genannt wird) bis in das erste Viertel des folgenden Jahrhunderts hinein, mehrmals wieder aufgelegt worden, ist für Lieder und Weisen des Kirchengesanges der Brüder die Hauptquelle. Es ist in zwei Hauptabschnitte getheilt, deren erster den ursprünglichen heiligen Gesang der Brüder, meist aus dem Böhmischen in das Deutsche übertragen, enthält, und in zwei Unterabtheilungen zerfällt. Von diesen begreift die frühere die Festgesänge, die spätere die Lehrlieder. Der andere Hauptabschnitt stellt eine Reihe deutscher, seit der Kirchenverbesserung aus dem evangelischen Choralgesange entlehnter älterer und neuerer Lieder zusammen, unter dem Titel: „Geistliche Lieder, deren etliche von Alters her in der Kirchen eintrechtiglich gebraucht, und etliche zu unser zeit von erleuchteten, frommen Christen und gottseligen Lerern new zugericht sind, nach ordnung der jarzeit." Den meisten dieser Lieder sind ihre Singweisen beigezeichnet, und sofern diese letzten ursprünglich aus lateinischem Choralgesange entlehnt sind, finden wir jederzeit die Anfangsworte der Gesänge angeführt, zu denen sie gehörten. Eine ähnliche Quellenangabe treffen wir auch in den beiden Unterabtheilungen des ersten Hauptabschnittes unseres Liederbuches. Es ist nun unsere Absicht, aus dem Reichthume von Singweisen, welche dasselbe uns bietet, diejenigen auszusondern, die in der Heimath der Brüder ursprünglich entstanden, und nicht etwa nur durch sie entlehnt sind; unter diesen aber die von der lutherischen Kirche hinübergenommenen aufzufinden. Haben wir dann an der Gesammtheit jener ersten geprüft, wiefern in Tonart und melodischen Wendungen sie Etwas, ihnen, also auch dem Volke, unter dem wir sie entstanden glauben, Eigenthümliches darstellen, so wollen

wir dasselbe bei diesen andern wiederum aufsuchen, und genauer betrachten, um auf diesem Wege zu erforschen, ob irgend ein bedeutender Einfluß ausgegangen sey von dem heiligen Gesange der Brüder auf den der Lutherischen.

In der früheren Unterabtheilung des ersten Hauptabschnittes von dem Brüdergesangbuche von 1566 haben nun die aus altem lateinischen Choral geschöpften Melodieen das Übergewicht. Zu Vermeidung jedes Mißverstandes ist zu bemerken, daß hier von den Gesängen allein die Rede ist, deren Weisen rhythmisch sind, einem bestimmten Strophenbau sich anschließen, und die Bestimmung haben, von der ganzen Gemeine gesungen zu werden. Denn auch Introitus, Sequenzen u. s. w. im Tone des alten römischen Kirchengesanges sind hier aufgenommen, die nur der Geistliche vorzutragen hat, der den Gottesdienst hält, und deren nähere Betrachtung unserem Zwecke hier fremd ist. Die Melodieen der ersten Unterabtheilung, in diesem Sinne gefaßt, sind also, der Mehrzahl nach, aus lateinischem alten heiligen Gesange entlehnt. Es sind deren 57 unter einer Zahl von 86gen; 13 von ihnen hat auch die evangelisch-lutherische Kirche schon frühe sich angeeignet, mit den Brüdern also aus gemeinsamer Quelle geschöpft. Zwei dieser Melodieen — die der Weihnachtssequenz Grates nunc omnes, und des Liedes Ave Hierarchia, nach denen Michael Weisse seinen treflichen Weihnachtsgesang: „Lobet Gott o lieben Christen" dichtete, und sein Adventslied: „Menschenkind merk' eben was da sey dein Leben" — haben auch diese ihre Lieder mit hinübergezogen in die lutherische Kirche. Dennoch haben wir bei ihnen hier nicht zu verweilen, wo uns nur die Singweisen böhmischen Ursprunges beschäftigen. Unter den übrigen neun und zwanzig Weisen sind deren zwei, die zu alten, deutschen Kirchenliedern gehören; zu dem Osterliede: Christ ist erstanden, und dem Pfingstgesange: Komm heiliger Geist, Herre Gott. Sie erscheinen aber hier mit anderen Dichtungen: die erste Melodie zu einem Liede ähnlichen Inhalts:

Christus ist erstanden, von des Todes Banden,
des freuet sich der Engel Schaar, und singt im Himmel immerdar
Halleluja!

so auch die zweite

O heiliger Geist, Herre Gott
Besuch all' Irrenden mit deiner Gnad',
Richt ihr' Herzen an mit deinem Gesetz
Und zeuch sie mit deiner Lehr aus des Teufels Netz,
Treib sie dem Hirten Christo zu
Bei welchem sie finden Trost, Weid' und Ruh,
Gehorchend ihm in allen Dingen
Allzeit mit reinem Herzen fröhlich mögen singen,
Halleluja!

Hienach bleiben uns sieben und zwanzig Singweisen, von denen wir voraussetzen, daß sie böhmische seyen; freilich nur deshalb, weil sie weder aus dem älteren lateinischen, noch deutschen Kirchengesange hergeleitet werden können. Diese, für sich genommen, nur schwach begründete Annahme denken wir indeß später durch innere Gründe noch besser zu unterstützen. Von diesen Melodieen erregen zwei unsere Aufmerksamkeit. Die eine fanden wir am frühesten dem Psalmliede Luthers: Es woll uns Gott genädig seyn, vereint; später ist sie seinem Katechismusliede angeeignet, nach welchem sie gewöhnlich

genannt wird: „Christ unser Herr zum Jordan kam," während jenes erste die Melodie erhielt, die ihm seitdem stets geblieben ist. Sie erscheint hier, mit geringen Abweichungen, zu einem Liede von dem Wandel Christi:

Ein neue Bahn wir alle ha'n
Zu dem ewigen Leben,
Denn Gottes Sohn vom höchsten Thron
Derselb' ist der Weg eben,
Den soll'n wir gern erkennen lern
Und ja trewlich nachwandeln,
Aber zurück unser bös Tück
Entlernen und verwandeln.

Wie nun dieses Lied um eine Zeile kürzer ist als die beiden so eben genannten, ihm sonst im Strophenbau übereinkommenden, so fehlt auch seiner Melodie die letzte Zeile, die nach ihrem regelmäßigen, dorischen Tonschlusse sich dem Äolischen zuwendet. Diese ist also entweder ein Zusatz Luthers für seine beiden Lieder, oder sie mag von den Brüdern, eben ihrer Unregelmäßigkeit wegen, verworfen worden seyn, zumahl sie derselben für ihr Lied nicht bedurften. Am glaublichsten ist das Letzte, und daß also Beide, Luther wie die Brüder, aus derselben älteren Quelle schöpften, wahrscheinlich dem Volksgesange. Denn um 1525 wo wir unserer Melodie in Walters Gesangbuche zum ersten Mahle begegnen, und wo Michael Weisse seine deutsche Übertragung einiger Brüdergesänge noch nicht herausgegeben hatte, konnte Luther kaum veranlaßt, noch im Stande seyn, eine ihrer Singweisen für sein Psalmlied zu wählen; die von ihm angewendete kam ihm wohl von einem anderen Gebiete her, dem auch die Brüder sie schon früher entlehnt hatten. — Die zweite Melodie ist die des Auferstehungsliedes:

Jesus Christus unser Herr und Heiland,
Der für uns den bittern Tod überwand,
Der ist von dem Tod
Auferstanden, ein gewaltiger Gott!

Hier kommt sie vor zu einem Passionsliede:

Ach wie groß ist Gottes Güt und Wohlthat,
Die er uns aus lauter Lieb erzeigt hat,
Durch Christum seinen Sohn,
Den er hat gesandt vom himmlischen Thron!

Jenes erste Lied, dieser Melodie gesellt, ist vor dem Jahre 1584 (in dem, von Eucharius Zinkeisen bei Sigmund Feyerabend zu Frankfurth am Mayn herausgegebenen Gesangbuche) mir nicht vorgekommen: mit einer fremden Singweise findet es sich 17 Jahre zuvor, in Leisentrits Gesangbuche (Bl. 126) um 1567. Das Brüdergesangbuch erscheint also als die früheste Quelle für unsere Melodie, und sie könnte in der Folge von dem dort aufgenommenen Liede entlehnt seyn, wie sie denn, später noch, als zweite Singweise für Simon Dachs Lied angewendet worden ist: „O wie selig seyd ihr doch, o Frommen*)."

*) S. auch Bachs Choralgesänge. Leipzig, 1786. Th. III. p. 127. Nro. 219.

Ein ganz verschiedenes Verhältniß des Ursprungs der aufgenommenen Melodieen findet sich in der 2ten Unterabtheilung des ersten Hauptabschnittes unserer Kirchengesänge. Hier bilden die voraussetzlich böhmischen Gesänge bei weitem die Mehrzahl. Es sind nämlich hier im Ganzen der rhythmischen, für den Gesang der Gemeine bestimmten Melodieen 148; unter ihnen sind 30 aus lateinischem Choral entlehnt, von denen vier auch die lutherische Kirche sich angeeignet hat; fünf sind deutschen Ursprungs, vier derselben von älteren geistlichen Liedern, eine von einem weltlichen erborgt; die übrigen halten wir böhmischen Ursprungs, mit Ausnahme von deren neun, über die wir, eben wie über jene fünf, noch besondere Rechenschaft ablegen werden. Das aber darf uns nicht irren, daß einige der Melodieen, die wir als böhmische bezeichnen, mit den Anfangsworten lateinischer Psalmen nach der Vulgata überschrieben sind. Der Inhalt ihrer Lieder zeigt, daß diese nach Psalmen gedichtet worden, und die Überschrift deutet daher nicht die Quelle der Singweisen an, sondern des Gegenstandes der Lieder selbst. —

Jene fünf Singweisen älteren deutschen Ursprungs erscheinen zum größesten Theile in Michael Weisse's Singebuche von 1531. So zunächst die Weise des alten deutschen Wallfahrtliedes: „In Gottes Namen fahren wir," welche Luther auf sein Katechismuslied „Dies sind die heil'gen zehn Gebot" übertrug. Sie ist hier für ein Lied gleichen Anfanges, und ähnlichen Inhalts vorgeschrieben:

Dies sind die heil'gen zehn Gebot,
Wie sie uns Gott verkläret hat,
Durch Mosen und sein' lieben Sohn,
Schaw Mensch, daß du danach wirst thun.

Es fehlt ihr jedoch das „Kyrieleis" am Schlusse der Strophen, und deshalb auch der dorische Anklang (durch die kleine Terz) am Schlusse der vierten Zeile; wie denn auch die zweite Zeile nicht in die Oberquarte (Unterdominante) ausweicht, sondern in den Grundton zurückkehrt.

Die zweite dieser Singweisen ist die des alten Marienliedes: „Maria zart, von edler Art." Sie erscheint hier mit einer Umdichtung desselben

O Jesu zart, in neuer Art
Empfangen und geboren,
Du hast uns alles widerkart (wiedergebracht)
Was Adam hatt' verloren
Im Paradies, da er verlies
Gottes Bund und Gesetze,
Fiel in des Teufels Netze,
Daraus der Tod und alle Not
Vber jn kam und krafft gewann,
Erbet auf seine Kinder,
Davon nu wir teglich für dir
Uns nur befinden Sünder.

Jenes ältere Lied und seine Weise fanden wir auch im Flamländischen; Beides kann nun wohl den Böhmen eben so gemeinschaftlich gewesen seyn, vielleicht nur den deutschredenden Einwohnern des Landes, und von diesen sodann auf den eigentlich eingebornen Stamm unter den Brüdern übertragen.

Die dritte jener geistlichen Melodieen ist die des bekannten Gesanges: „Mitten wir im Leben sind.“ Wir finden sie hier mit folgendem Liede:

Wir waren in großem Leid,
In Adam all' gestorben,
Wer hat uns die Seligkeit
Bei Gott wieder erworben?
Christus nur alleine
Der sich hie geopfert hat
Für Adams Sünd' in den Tod!
Heiliger Herre Gott, Heiliger starker Gott, Heiliger barmherziger Vater,
Du ewiger Gott,
Dank sey dir gesaget,
Das du aus lauter Gnad
Für uns hie deinen Son
hast lassen Busse thun,
Und uns wiederstatten
Die verlorne Kron.

Der verlängerte Schluß des Liedes hat, wie erklärlich, auch einen abweichenden Schluß der Singweise zur Folge gehabt, obgleich sie bis zu den letzten fünf Zeilen mit der des alten deutschen Liedes völlig übereinstimmt, dessen ganzem Baue, soweit er durch den Inhalt bedingt wird, es auch an Beziehungen zu dem hier mitgetheilten nicht fehlt.

Allen diesen Singweisen, nur die erste ausgenommen, ist die Anfangszeile ihrer ursprünglichen Lieder in Weisse's Cantional vorangestellt, und da wir sie als ältere, schon vor Luther gebräuchliche kennen, dürfen wir aus dieser Bezugnahme schließen, daß sie bei Herausgabe dieses Buches den Liedern entlehnt worden, denen man sie um die Zeit der Kirchenverbesserung aneignete. Ein viertes Lied erscheint erst in dem durch Johann Horn gereinigten Gesangbuche der Brüder, und auf dieses finden wir die Melodie des Volksliedes angewendet: „Entlaubt ist uns der Walde,“ die im lutherischen Kirchengesange zu dem Morgenliede von Kohlroß gebraucht wird: „Ich dank' dir lieber Herre.“ Mit dessen Anfangszeile bezeichnet Horn dieses, hier folgende Lied:

Lob' Gott getrost mit Singen,
Frolock' du christliche Schaar,
Dir soll nicht mißgelingen,
Denn Gott hilft dir immerdar;
Obgleich du hie mußt tragen
Viel Widerwärtigkeit,
Noch soltu nicht verzagen,
Denn er hilft dir aus allem Leid.

Die Sylbendehnungen der Melodie in der 2ten, 4ten und letzten Zeile haben dem Dichter dieses Liedes die Freiheit vergönnt, von dem Strophenbaue des ursprünglichen abzuweichen, dem hienach der des seinigen nicht ganz übereinstimmt, obgleich in der Singweise selber nichts geändert ist.

Die fünfte unserer Weisen, und unter ihnen die vierte geistlichen Ursprungs, ist die des Abendmahlsliedes „Gott sey gelobet und gebenedeiet.“ Nach ihr soll im Brüdergesangbuche von 1566 das folgende, dort zum ersten Mahl erscheinende Lied gesungen werden:

Gott woll'n wir loben, der mit edlen Gaben
Die Kirch sein heilig Stad herrlich erbawet hat:
Durch sein' Geist und Wort an eim lieblichen Ort
An den schönen Berg Zion auf Christum seinen Son.
Da sie kein Trübsal verletzen kann,
Sondern wechst und blühet für jederman,
Schön und zart in Wolfart,
In lieb und einigkeit,
Zu jrer Seligkeit.

Sie ist ganz unverändert, nur daß, wie ihrem neuen Liede das Kyrieeleison am Schlusse ihrer beiden Abschnitte fehlt, der von diesem sonst eingenommene Theil der Strophe nun in die Zeilen des Liedes selbst mit übergegangen ist, und sich weniger vor dem Übrigen auszeichnet. Eine Andeutung der Quelle woher die Melodie geschöpft sey, fehlt hier, wie überall in diesem Buche, wo die entlehnten Weisen nicht aus lateinischem Kirchengesange stammen. Dennoch ist mit Sicherheit anzunehmen, sie sey von dem genannten älteren deutschen Liede erborgt. Denn wir finden sie bereits 42 Jahre früher, in Walters Gesangbuche von 1524, mit demselben, und über dieses haben wir Luthers Zeugniß, daß es lange vor ihm gemacht sey.

Die neun Melodieen, die wir neben jenen fünf besprochenen noch zu betrachten uns vornahmen, sind zum Theil zweifelhaften Ursprungs. Zu älteren deutschen geistlichen (oder weltlichen) Liedern kommen sie nicht vor, sondern zu solchen, die unleugbar Früchte der Kirchenverbesserung sind; könnten sie aber dennoch nicht dem Brüdergesange entlehnt seyn? Am wenigsten wird dieses von denen unter ihnen vorauszusetzen seyn, die weder in Weisse's Cantional von 1531, noch in Varniers Ausgaben von 1538 und 1539 oder Horns Überarbeitung, sondern erst 1566 vorkommen; hier darf die frühere Aufnahme in lutherische geistliche Liedersammlungen als entscheidend gelten gegen ihren böhmischen Ursprung. So steht die phrygische Weise des Psalmliedes: „Ach Gott vom Himmel sieh darein“ für ein anderes über den 80sten Psalm vorgeschrieben: O Hirt und Heiland Israel ꝛc.; seine mixolydische für das Lied:

Allmächtiger, ewiger Gott,
Der du die Welt regierest,
Von dir kümpt beide Rath und That
Das Regiment du führest,
Du setzest König' ab und ein
Bist aller Herrn ein Herr allein
Und enderst zeit und stunde.
Begnad' die ganze Christenheit
Nach deinem Wohlgefallen
Mit weiser, frommer Oberkeit,
Daß dein Lob mög' erschallen,

Verleih, daß sie ihr macht und gwalt
Von dir annehm und recht verwalt
Mit Güt' und Ernst in Allem.

Die erste beider Melodieen erscheint bereits um 1535 in Klugs geistlichem Gesangbuche, die letzte in dem von Michael Veh herausgegebenen (1537) zu einem fremden Liede, allein gleichzeitig auch in Wolf Köphls Gesangbuche von demselben Jahre, zu Luthers Psalmliede; beider höheres Alter als das des Kirchengesangbuches der Brüder von 1566 ist daher nicht zu bezweifeln. Ferner sehen wir die ionische Melodie des Psalmliedes „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" (Ps. 130) in diesem späteren Brüdergesangbuche für ein Lied über den 42sten Psalm vorgeschrieben:

Gleichwie der Hirsch zum Wasser eilt ꝛc.

sie war aber schon um 1537 vorhanden, wo wir sie in Vehs geistlichem Gesangbuche zu einem Liede angewendet finden, das als Einleitung zu dem Vaterunser das Ganze eröfnet, und so beginnt:

Unser Zuflucht, o Gott du bist.

Endlich ist um 1566 die Weise des Liedes: „Der Herr ist mein getreuer Hirt," über den 23sten Psalm, zu folgender Dichtung über den 74sten angewendet:

Ach Gott warum verlessestu
In großem hertzenleide,
Und zürnst also, verstößest nu
Die scheflein deiner weide?
Gedenk das du, eh sie geborn
Vor alters sie dir hast erkorn
Zum Volk von allen Heiden.

Das erstgedachte Psalmlied steht zwar im Anhange von Bapsts Gesangbuche (1545, Nro VII) noch ohne Melodie, indem dort auf die des Liedes: „Nun freut euch lieben Christengmein" verwiesen wird: allein 15 Jahre später, um 1560, also sechs Jahre vor dem Erscheinen des großen Brüdergesangbuches, finden wir sie in dem großen Straßburger Kirchengesangbuche, und dürfen deshalb sie für eine bei den Lutherischen früher gebräuchliche, und aus ihrem Kirchengesange entlehnte halten. Aller Zweifel darüber schwindet endlich dadurch, daß wir bei genauerer Prüfung sie für diejenige erkennen müssen, die schon um 1524 Johann Walter für das lutherische Psalmlied: „Ach Gott vom Himmel sieh darein" angewendet hat.

Erscheint uns bei diesen vier Singweisen das Verhältniß des Kirchengesanges der Brüder zu dem lutherischen als ein Empfangen, nicht ein Geben, so ist bei den fünf anderen darüber schwerer zu entscheiden. In Weisse's Cantional von 1531 und übereinstimmend damit in Varniers Ausgabe desselben von 1539, finden wir folgendes Lied:

Gelobt sey Gott, der seinen Sohn
In die Welt hat gegeben,
Daß man sollt seinen Willen thun
Und seines Glaubens leben;
Da man aber sein Wort veracht,
Und nach unnützen Fabeln tracht,
Erzürnet ward gar eben.

Ihm ist dort eine Singweise beigegeben, die, wenn auch nicht in ihren ersten beiden Zeilen, doch in ihrem ferneren Fortgange eine sichtliche Beziehung zeigt zu der des bekannten Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her.“ Diese ist ihm denn auch später, in Horns gereinigtem Cantional, und dem großen von 1566, dort mit der überschriebenen ersten Zeile jenes Liedes, hier ohne diese Angabe, beigezeichnet. Daß sie viel früher vorkomme als 1531 — bereits 1524, wie wir gesehn — ist zweifellos, allein ihr erstes Erscheinen in den geistlichen Gesängen der Brüder, in einer Umgestaltung, die sie jedoch immer noch erkennen läßt, bleibt merkwürdig. Man möchte sie eben deshalb für eine ursprünglich einem Liede in fremder Zunge abgehorchte und unvollkommen fortgepflanzte halten, die Anfangs in dieser hergebrachten Art überliefert, erst später bei mehr unmittelbarer Berührung mit dem Volke, in dessen Mitte sie entstand, berichtigt wurde. Ein Grund mehr, um sie dem deutschen Volksgesange entstammt zu halten! Wie leicht konnten beliebte, ansprechende Melodieen herübertönen von einem beider, wenn auch nicht stamm- doch reichsverwandten Völker zu dem andern, bei jedem gleich heimisch werden; können wir davon doch später noch entscheidendere Beispiele aufzeigen! — Bei dem Liede

Wer Gottes Diener werden will
Der nehm' ihm Christum zum Beispiel,
Und thu aus demüthigem Geist
Mit Bleis alles was Er jn heißt,

findet sich in Weisse's Cantional von 1531 die Verweisung auf die Melodie des Bußliedes der Brüder: „Kehr um, kehr um du junger Sohn;“ in Varniers Ausgabe von 1539 ist diese Singweise selbst beigezeichnet, wenn auch nicht diejenige, mit der dieses Lied vom verlornen Sohn später um 1566 erscheint. In Horns Cantional aber ist demselben die Weise des Psalmliedes von Johann Kohlroß beigegeben: „Wo Gott zum Hauſ nicht giebt sein' Gunst,“ jedoch ohne die Angabe, es sei in dessen Tone zu singen. Nun findet sich diese Melodie, soweit meine Forschung reicht, zuerst in Klugs Gesangbuche von 1535; sie ist dort diesem Liede, und dem lutherischen: „Wohl dem der in Gotts Furchte steht“ gemeinschaftlich, das in Walters Gesangbuche von 1524 eine andere Singweise hat. Das Hornsche Cantional hat in seiner (voraussetzlich) ältesten Ausgabe zwar weder Druckort noch Jahreszahl, allein es ist erst nach Michael Weisse's Tode (1540) erschienen, und die älteste mit einer Jahresbezeichnung erschienene Ausgabe desselben nennt 1544. Es ist also jederzeit jünger als die beiden Drucke des Klugschen Gesangbuches von 1535 und 1543, und der Umstand ist deshalb nicht weiter entscheidend, daß Horn in der Regel entlehnte Melodieen als solche bezeichnet. Ähnlich verhält es sich mit dem Bußliede:

Aus tiefer Noth laßt uns zu Gott
Von ganzem Herzen schreien,
Bitten, daß er aus seiner Gnad
Uns wollt vom Übel freien,
Uns alle Sünd' und Missethat
Welch' unser Fleisch begangen hat
Als ein Vater verzeihen.

Es trägt die phrygische Melodie des lutherischen Liedes über den 130sten Psalm: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir,“ ohne daß weder um 1531 noch 1539 die Quelle bezeichnet ist, woher sie geschöpft sey. Möglich könnte es demnach seyn, daß so Luther als Michael Weisse aus einer gleichen, älteren Quelle die

Singweise entnommen hätten. Da indeß Horn späterhin ihr die Anfangszeile des lutherischen Liedes voransetzt, dieses mit ihr auch schon 1524 in Walters Gesangbuche erscheint, so bleibt der wahrscheinlichere Fall stets ihr Entlehnen von daher. — Einige Bedenken endlich erregen noch zwei andere Melodieen, die letzten beiden der neun als zweifelhaft hervorgehobenen. Die frühere Weise des lutherischen Liedes „Nun freut euch lieben Christengmein" finden wir in dem Brüdergesangbuche von 1566 dem Liede gesellt:

O gläubig Herz gebenedey,
Und gib Lob deinem Herren;
Gedenk daß er dein Vater sey,
Welchen du stets sollt ehren;
Dieweil du keine stund an (ohn) jn
Mit aller Sorg' in deinem Sinn
Dein Leben kannst erneeren.

Ferner eignet daselbst die Singweise des Psalmliedes: „Es spricht der Unweisen Mund wohl" folgendem Gebete für die christliche Kirche

O höchster Gott von Ewigkeit
Sieh heut' an all' Elenden,
Die sich von Ungerechtigkeit
Zu dir ha'n lassen wenden,
Und aller Bosheit abgesagt,
Damit sie nur, was dir behagt
Wirklich möchten vollenden.

Die Anfangszeilen beider lutherischen Lieder, deren Melodieen wir bereits in Walters Gesangbuche von 1524, die des ersten selbst schon in den acht einzeln gedruckten Liedern aus demselben Jahre fanden, haben sowohl Weisse (1531) als Varnier (1539) und Horn über diese Melodieen gesetzt. Entlehnt wurden daher beide durch die Brüder, und auch wohl dem Gesangbuche Walters. Da indeß einige Wahrscheinlichkeit vorhanden ist, daß auch dieses sie einer älteren Quelle verdankte, so dürften dieselben auch bei den Brüdern auf diese zurückzuführen seyn, Walters Gesangbuch aber nur zu deren Berichtigung gedient haben.

Bei der Betrachtung dieser älteren und neueren Singweisen trat uns eine Beziehung zwischen dem Kirchengesange der Brüder und dem der Lutherischen unleugbar entgegen. Allein sie bestand theils in dem Schöpfen aus gemeinsamer Quelle, theils war sie bei den Brüdern die eines Empfangens, bei den Lutherischen des Gebens; nur da sahen wir auch diese als Nehmende, wo sie von den Brüdern, namentlich jenem Michael Weisse, geistliche Dichtungen borgten, mit denen sie aber Singweisen empfingen, die, in dem alten lateinischen Kirchengesange heimisch, auch durch die Brüder nur entlehnt waren. Jene Beziehung aber war nicht die einzige: auch die Brüder sind Gebende, die Lutherischen Empfangende gewesen, sie haben mit Liedern jener auch deren Singweisen aufgenommen; eine Art des Empfangens, die hier, wo die Melodie, nach dem Sinn unserer Aufgabe, in den Vorgrund tritt, uns vorzugsweise beschäftigen muß. So werden wir denn wiederum hingeleitet auf jene Weisen, die, nachdem wir das anderen Quellen Entstammende des großen Brüdergesangbuches von dem Übrigen gesen-

dert, wir böhmischen Ursprungs halten, und die wir zunächst in ihrem Verhältnisse zu dem evangelisch-lutherischen Kirchengesange, dann aber, ihrer eigenthümlichen Beschaffenheit nach, im Allgemeinen betrachten werden. Von jenem ersten Verhältnisse aber werden wir im Zusammenhange handeln, mögen wir damit auch über die Grenzen des Zeitraums hinausschreiten, der uns gegenwärtig beschäftigt. Thäten wir anders, so würden wir unsere Darstellung ohne Noth verwirren und zerstückeln. Beginnen muß sie in dieser Zeit, wo das Entlehnen am lebhaftesten war; das erste Hervortreten dieses Aneignens wie sein späterer Fortgang und seine endliche Abnahme sind mit dieser Periode seiner größesten Höhe in ein Gesammtbild zu fassen.

Das erste bewußte Aneignen eines Liedes der Brüderkirche mit seiner, in deren Mitte entstandenen Singweise, ist wohl das des Begräbnißgesanges von Michael Weisse: „Nun laßt uns den Leib begraben." Eine eigene Singweise hat dieser zwar noch nicht, weder in Weisse's Cantional (1531) noch Barniers späterer Ausgabe (1539) noch endlich in Horns Überarbeitung. Es wird dort auf „den nächsten Thon" verwiesen, die Melodie des Liedes „O Jesu Christe, Gottes Sohn," das bei Begräbnissen der Kinder gesungen wurde. Mit dieser Melodie giebt auch um 1545 das Bapstische Gesangbuch (Nro. LXXX) unser Lied, nur daß sie, mit wenigen Abweichungen, aus dem ursprünglichen Umfange ihrer Tonart, der phrygischen, in deren versetzten übertragen erscheint. Man hatte Weisse's Lied früher als eine Arbeit Luthers angesehen, und als solche genannt; dieser war indeß sogleich bereit dem wahren Urheber die Ehre zu geben. „Das Lied, so man zu Grabe singet (sagt er in seiner Vorrede zu dem eben genannten Gesangbuche) führet meinen Namen, aber es ist nicht mein, und soll mein Name hinfort davon gethan seyn; nicht, daß ichs verwerfe, denn es gefället mir sehr wohl, und hat ein guter Poet gemacht, genannt Johannes (Michael) Weis, ohn' daß er ein wenig geschwärmet hat am Sacrament; sondern ich will niemand sein Arbeit mir zueignen." Es hat sich bis auf unsere Tage in dem evangelisch-lutherischen Kirchengesange erhalten, nicht so die Singweise, mit der es in Bapsts Gesangbuche uns begegnet. Schon der zwei Jahre zuvor, um 1543, erschienene spätere Abdruck von Joseph Klugs Gesangbuche gab es mit einer anderen Melodie aus der (versetzten) mixolydischen Tonart; die 123 Lieder für die gemeinen Schulen, welche Georg Rhau zu Wittenberg 1544, um ein Jahr später als jene Ausgabe von Klugs Gesangbuche, und um eben so viel früher als das Bapstische herausgab, enthalten eine dritte, von Johannes Stahl mit fünf Stimmen gesetzte, ionische Singweise. Diese, welcher wir dann bei den Brüdern in ihrem Gesangbuche von 1566 erst wieder begegnen, ist diejenige, welche ihm seitdem geblieben ist. Woher sie stamme, ob ihr Tonsetzer auch ihr Erfinder sey? wissen wir nicht, von den Brüdern aber scheint sie nicht herzurühren, sondern eher durch sie ihrem Kirchengesange angeeignet zu seyn. Die wirklich aus dem ihrigen entlehnte, und sogar später als jene andern beiden, wurde aber, wenn sie nicht etwa örtlich eine Zeit lang noch sich erhalten haben mag, von der durch Stahl gesetzten überall verdrängt, diese lebt noch unter uns fort und wird zu vielen anderen Liedern gleichen Maaßes gern und glücklich angewendet, von denen wir nur die beiden späteren nennen: „Schaff in mir Gott, ein reines Herz" und: „Die Seele Christi heil'ge mich."

Das Gesangbuch Valentin Bapsts hat zwar auch Michael Weisse's schönes Weihnachtslied aufgenommen „Lobet Gott, o lieben Christen;" sein Passionslied: „Die Propheten ha'n prophezeit; ein Lied „Es wird schier der letzte Tag herkommen." Allein dem ersten liegt die Weise der alten lateinischen Weihnachts-Sequenz unter: Grates nunc omnes; dem zweiten die des Hymnus: Vexilla regis prodeunt; bei dem dritten weis't das Gesangbuch der Brüder zurück auf die Melodie des Liedes:

„Ach Gott, mag man wohl in diesen Tagen
Ob deiner Kirchen weinen und klagen ꝛc.“

welche freilich, mit einigen Abweichungen, diejenige ist, die auch jetzt noch für jenes Lied vom jüngsten Tage angewendet wird, durch ihre Überschrift: „Felici peccatrici,“ jedoch als dem lateinischen Kirchengesange ursprünglich entstammend bezeichnet wird.

Die nächste Entlehnung von Liedern der Brüderkirche und ihren Melodieen finden wir erst 14 Jahre später, in drei gleichzeitigen Liedersammlungen. Die erste derselben erschien 1569 zu Frankfurth am Main bei Johann Wolf, und hier sind deren fünf aufgenommen. Zunächst ein Adventlied:

Gläubige Seel', schaw dein Herr vnd König will kommen,
Dir zu Trost vnd zu Frommen,
Er lest sich dir vorhin ansagen,
Sieh das du jhm wirst behagen,
Vnd seim Fried' von Hertzen nachjagen,

sodann zwei Weihnachtslieder: das erste von einer dreizeiligen Strophe:

Laßt uns fröhlich und einträchtig singen,
Die Zeit seliglich hinbringen
Reden von göttlichen Dingen ꝛc.;

das zweite von einer vierzehnzeiligen:

O Christe wahrer Gottes Son
Der du vom höchsten Thron,
Vom Vater der Barmherzigkeit
Geborn von Ewigkeit,
Gesandt uns zu Frommen
In die Welt bist kommen;
Vom heil'gen Geist empfangen,
Neun Monat vergangen
Von Maria auserkoren
Ganz rein bist geboren,
Gewindelt in gering' Gewand
In ein' Kripp geleget,
Und durch Engel zu Hand
Den Hirten erzeiget ꝛc.

Nächst ihnen ein Lied von der Beschneidung Christi:

Lob sei Gott, denn der Samen
Abrahä verheißen ist nun kommen,
Die fleischliche Beschneidung
Und figürliche Verschreibung
Bei dem gelobten Land,
Wird vollendet durch Christum den Heiland ꝛc.

Endlich eine Umschreibung von dem Gebete des Herrn:

Laßt uns schreien alle gleich
Zum Vater gen Himmelreich,
Begehren mit Innigkeit
Unser Seelen Seeligkeit,
Hie Genad, und dort ewige Klarheit,
Sprechend einträchtig in Geist und Wahrheit:
Vater unser, Herre Gott,
Allmächtiger Zebaoth,
Du unbegreiflicher Geist,
Im Himmel und Erdenkreis:
Hilf das wir dich recht lernen erkennen,
Lieb haben und würdig Vater nennen ꝛc.

Die vier ersten dieser Lieder enthält bereits das Cantional Weisse's von 1531 mit ihren Singweisen; das fünfte hat in ihm und Varniers Abdruck von 1539 keine eigene Melodie neben sich, es findet sie erst in Horns Ausgabe und dem Brüdergesangbuche von 1566; ihr früheres Vorkommen in einer lutherischen geistlichen Liedersammlung ist indeß nicht nachzuweisen.

In eben diesem Jahre (1569) erschien zu Straßburg das zweite der gedachten Gesangbücher bei Theodosius Reichel; eine Sammlung von Psalmen und geistlichen Liedern. Außer 12 Liedern der Brüder, deren Singweisen aus lateinischem Kirchengesange stammen, und 6 anderen, die nicht aus dem der Brüder herrührende Melodieen haben, endlich dem zu Anfange schon erwähnten Begräbnißliede, das hier mit seiner späteren, allgemeiner verbreiteten Melodie erscheint, finden wir in diesem Buche zwei Tischlieder der Brüder, die auch ihre Singweisen mit herübergenommen haben. Dem ersten begegnen wir erst in Horns Bearbeitung des Weisse'schen Cantionals, doch schon mit der in die Straßburger Sammlung aufgenommenen Singweise aus der ionischen Tonart:

Allmächtiger, gütiger Gott,
Du ewiger Herr Zebaoth,
Aller Augen warten auf dich,
Und du speisest sie gnädiglich.

Eben so dem zweiten:

Danket dem Herren, denn er ist sehr freundlich,
Denn seine Güt' und Wahrheit bleibet ewiglich.
Der als ein barmherziger, gütiger Gott,
Uns dürftige Creaturen gespeis't hat ꝛc.

Endlich erschien, gleichfalls um 1569, zu Frankfurth an der Oder bei den Gebrüdern Eichhorn, ein Wiederabdruck eines bereits 1552 von denselben herausgegebenen geistlichen Gesangbuches, das dritte der von uns in Bezug genommenen. Dieses finden wir unter anderen gemehrt durch ein Lied der Brüder „vom Creutz der Kirchen,“ das zum Kampfe ermuntert wider die Versuchungen des Bösen, und zu festem Verharren im Glauben:

O Wächter, wach', und bewar deine sinnen,
Denn die Feinde kommen für deine zinnen,
Wollen dein schlos gewinnen.

Dein schlos ist dein reines und einfeltigs hertz
In welchem du hast die allerbesten schetz
Nemlich des Herren gesetz.

Der Heubtman, so diese feinde regieret,
Ist der Satan der die Hevam verfüret,
Welch' alles fleisch gebieret rc.

Augenscheinlich ist dasselbe aus Michael Weisse's Cantional von 1531 entlehnt, wo es zuerst uns begegnet mit seiner Singweise.

Das zu Wittenberg 1573 von Keuchenthal herausgegebene geistliche Liederbuch hat allerdings elf Lieder und zehn dazu gehörige Melodieen der Brüderkirche entlehnt: doch sind diese letzten lateinischen Ursprungs, und kommen deshalb hier nicht in Betracht. Nach ihm giebt erst das Kirchengesangbuch Eucharius Zinkeisens (Frankfurth am Main 1584) wieder ein Beispiel der Aufnahme einer Melodie böhmischen Ursprungs. Sie gehört dem Liede:

O Mensch, betracht' wie dich dein Gott
Aus der Maaßen geliebet hat,
Daß er sein' aller liebsten Sohn
Gesandt hat von seim höchsten Thron.

Hier ist dasselbe für den Palmsonntag bestimmt; in dem Brüdergesangbuche von 1566, von dem es aus Horns Cantional aufgenommen wurde, steht es unter dem Abschnitte: „vom Wandel Christi.“ Zwar ist in Zinkeisens Gesangbuche auch das Lied von Michael Weisse noch aufgenommen:

Sehr groß ist Gottes Gütigkeit,
Denn er schuf uns zur Seeligkeit,
Und da wir kein' Guts kunden thun,
Half er uns durch sein' liebsten Sohn,

allein mit einer fremden Singweise, weshalb wir es hier nicht rechnen dürfen, so wenig wie das Lied:

Lob sei dem allmächtigen Gott
Der sich unser erbarmet hat,
Gesandt sein' aller liebsten Sohn
Aus ihm geborn im höchsten Thron;

denn dessen Melodie ist hier die des lateinischen Hymnus: Conditor alme syderum“ und diese klingt der ursprünglichen, böhmischen, nur entfernt an. Die übrigen acht geistlichen Gesänge der Brüder, die wir bei Zinkeisen noch antreffen, haben Singweisen lateinischen Ursprungs.

Endlich ist hier das zu Dresden im Jahre 1593 herausgekommene Kirchengesangbuch zu nennen. Außer den beiden Tischliedern, und dem Begräbnißgesange, die wir in den Straßburger Kirchenliedern von 1569 fanden, erscheinen hier zwei Morgenlieder, oder Frühgesänge, wie sie bei den Brüdern heißen, beide schon in Michael Weisse's Cantional von 1531 enthalten:

Der Tag vertreibt die finstre Nacht,
O Christen seid munter und wacht
Preiset Gott den Herren.

Die Engel singen immerdar
Und loben Gott in großer Schaar
Der alles regieret ꝛc.

und

Der Tag bricht an und zeiget sich
O Herre Gott, wir loben dich,
Wir danken dir du höchstes Gut
Das du uns die Nacht hast behut.

Bitten dich auch, behüt uns heut
Denn wir sind allhie Pilgersleut,
Steh uns bei, thu hülf, uns bewahr,
Das uns kein übel widerfahr ꝛc.

Außer ihnen hat das Dresdner Gesangbuch zwar auch das Lied aufgenommen:

Es geht daher des Tages Schein
Ihr Christen, laßt uns dankbar seyn
Dem gütigen und milden Gott,
Der uns die Nacht bewahret hat,

jedoch nicht seine Singweise mit ihm; es soll dort nach der des zweiten der eben angeführten Lieder gesungen werden.

Zwölf Lieder mit ihren Singweisen hat hienach das 16te Jahrhundert aus dem Kirchengesange der Brüder aufgenommen, wenn auch die Anzahl der überhaupt von daher entlehnten viel größer seyn mag. Denn, wir wiederholen es, an diesem Orte können diejenigen nicht in Betracht kommen, die ohne ihre Melodieen übergingen, oder deren Singweisen aus lateinischem Kirchengesange stammen. Nur einer vorübergehenden Erwähnung bedarf die Thatsache, daß Johann Eccard, den wir der ganzen Richtung seines Strebens zufolge zum 16ten Jahrhunderte rechnen müssen, wenn sein Leben und Wirken auch noch in die ersten Jahre des folgenden hineinragt, um 1603 die Melodie des folgenden Hochzeitsliedes der Brüder, unter dessen Beibehaltung, als Gelegenheitsgesang vierstimmig setzte:

Laßt uns singen, unsre Stimmen
zu Gott erheben,
Und ihn preisen, Ehr' beweisen,
als lang wir leben,
Der unser Natur so ehret,
Im Ehstand vermehret,
Erhält und ernähret.

Denn sind auch manche Gelegenheitsgesänge dieses treflichen Meisters mit angemessenen neuen Liedern später kirchlich geworden, so ist dies doch nicht mit diesem Liede des Brüdergesangbuches der Fall gewesen, das ohnehin allezeit ein gelegentliches bleiben mußte.

Das folgende 17te Jahrhundert, zumahl in seiner früheren Hälfte, bietet uns ebenfalls mehre Beispiele solcher Entlehnungen, die wir zumeist in den vier- und mehrstimmigen Choralbüchern jener Zeit zu suchen haben.

Die vierstimmigen Liederbücher von Hans Leo Haßler, Gotthard Erythräus, Bartholomäus Gesius, haben keine, dem Brüdergesange angehörende Weisen aufgenommen; wohl aber Michael Prätorius umfassende Sammlung vier- und mehrstimmiger Kirchengesänge, unter dem Titel der Sionischen Musen (Th. V — VIII, 1607 — 1610). Darunter sind deren vier, ihren Überschriften zufolge aus lateinischem Kirchengesange genommene, und auch unter diesen nur zwei den Weisen des Brüdergesangbuches übereinstimmende. Denn das Lied:

Da Christus geboren war
Frewet sich der Engel Schaar,

im Brüdergesangbuche überschrieben: In natali Domini, hat bei Prätorius eine andere Singweise; ein zweites:

Weltlich Ehr' und zeitlich Gut rc.

mit der Überschrift „Cedit hyems eminus"*) wird von Prätorius sogar mit drei, vierstimmig gesetzten Weisen gegeben, deren keine jedoch der des Brüdergesangbuches übereinstimmt. Von diesen zwei Liedern kann hier eben so wenig die Rede seyn als von jenen beiden andern. Denn nur die Lieder hat Prätorius aufgenommen; mit den einen, Melodieen, die auch durch die Brüder entlehnt waren, mit den andern, solche, die sowohl ihnen, als dem lateinischen Kirchengesange, woher die ihren stammen, fremd sind.

Was nun das von ihm aus dem ursprünglich böhmischen Theile des Brüdergesanges Aufgenommene angeht, so begegnen uns in seinen Sionischen Musen zwar neun daher stammende Lieder, jedoch nur fünf der dazu gehörigen Weisen. Denn die Lieder: Gott dem Vater im höchsten Thron (VIII. 87); O gläubig Herz gebenedey (VII. 110); Kehr um, kehr um du junger Sohn (VII. 76) haben bei ihm abweichende Melodieen, ein viertes aber „Lob sey dem allmächtigen Gott" (VI. 14), die schon bei Zinkeisen vorkommende alte, der des Brüdergesangbuches nur anklingende Weise. Der Lieder: Gläubige Seel' rc.; Danket dem Herren rc.; Der Tag vertreibt die finstre Nacht; O Wächter, wach rc., denen wir hier wieder begegnen, und die wir schon im Jahre 1569 in dem bei J. Wolf erschienenen Frankfurther Kirchengesangbuche, den Straßburger Kirchenliedern und dem Gesangbuche der Brüder Eichhorn aus demselben Jahre, so wie dem Dresdner Gesangbuche von 1593 vorfanden, dürfen wir nur vorübergehend erwähnen. Den Tonsatz des Meisters, in dessen Sammlung sie hier erscheinen, werden wir späterhin näher betrachten, so weit es hier unserem Zwecke frommt; die genauere Würdigung desselben sparen wir bis dahin auf, wo wir seine großen Verdienste um einfach mehrstimmige Behandlung geistlicher Liedweisen im Zusammenhange darzustellen gedenken.

*) Bei Leisentrit, CXLVI

Cedit hyems eminus
Surrexit Christus Dominus
Tulitque gaudia;
Vallis nostra floruit,
Reviviscunt arida,
Postquam ver intepuit
Revalescunt frigida.

Der bei Leisentrit vorkommenden Melodie dieses Liedes stimmt die von Prätorius (VII. Nro. 172) vierstimmig gesetzte überein; wahrscheinlich entlehnte er sie von daher. Die des Brüdergesangbuches unter gleichem Titel ist eine andere, sie mag deshalb aber doch die ursprüngliche seyn, da in manchen Fällen Leisentrit die Melodieen nicht treu aufgezeichnet, auch wohl verwechselt hat.

Bereichert hat er den Melodieenschatz der evangelischen Kirche um nur eine Singweise, die er mit ihrem Liede aufnahm, das schon Weisse's Cantional von 1531 enthält. Es ist ein Lied vom Leiden Christi, der dem Sünder die durch sein Blut theuer erkauften Wohlthaten der Erlösung vorhält, und ihn zur Buße ermahnt:

Sündiger Mensch, schaw wer du bist,
Spricht unser Herre Jesus Christ,
Gedenk du seyst in Gottes Zorn
Mit deim Thun ewiglich verlorn rc.

Seine Singweise, aus der äolischen Tonart ursprünglichen Umfanges, trägt (zumahl auch in dem unbedingt darin vorherrschenden dreitheiligen Maaße) völlig das Gepräge einer aus dem Volksgesange — hier voraussetzlich dem böhmischen — stammenden. Sowohl Weisse, als Varnier und Horn haben sie ohne alle Bezeichnung gelassen. Wenn aber das Gesangbuch der Brüder von 1566 sie mit der Überschrift: „Conditor alme syderum" versehen hat, so ist dieses ein offenbarer Irrthum, da sie mit der Singweise dieses bekannten Hymnus der römischen Kirche nichts gemein hat. — Die Melodieen der Lieder: Gottes Sohn ist kommen rc. und: Menschenkind merk' eben rc., die des Weihnachtsgesanges: Lobet Gott o lieben Christen, rc. die ebenfalls von Prätorius, die erste vierstimmig, die letzte abwechselnd zu drei und fünf Stimmen, behandelt sind, stammen aus lateinischem Kirchengesange.

Nächst Prätorius Sammlung ist das, zuerst um 1612 zu Cassel erschienene Melodieengesangbuch des Landgrafen Moritz von Cassel zu nennen, von welchem eine neue Auflage um 1649 erschien. Außer dem, von M. Prätorius wiederholt aufgenommenen Adventsliede: „Gläubige Seel rc." und zwei, aus lateinischem Kirchengesange entlehnten Melodieen, theilt es folgende Lieder und Singweisen der Brüder mit. Zuerst ein Adventslied:

Als Adam im Paradies,
Verführt durch die Schlange,
Gott und seinen Bund verließ,
Ward ihm treflich bange;
Denn er kam in große Noth,
Fiel in zweifeltigen Tod,
Ward mit Furcht umbfangen;
Bebet vor Gottes Gericht,
Möcht vor seinem Angesicht
Für Angst sein vergangen.

Und Gott verhieß jm zu Trost
Von dem Weib ein Samen,
Und das er durch jn erlost
Solt zu Gnaden kommen;
Adam glaubts aus Hertzengrund
Thets auch seinen Kindern kund,

Und die es annamen
vnd bewarten bis in tod,
die entschlieffen all' in Gott
Wartend auf den Samen.

So fährt nun das Lied fort, bis es dahin gelangt, wo die Zeit erfüllet war: zu der Verkündigung und der Heimsuchung der Maria, dem Traume Josephs, und der darin erneuerten Verheißung, wo es dann mit einem Gebete zu Christo um Glaubenskraft schließt. Bei Weisse und Varnier (1531 und 1539) kommt bereits die Melodie vor, die hier vierstimmig behandelt ist, und welche eben so das Gesangbuch der Brüder von 1566 enthält. Nur Horns Bearbeitung und Reinigung jener älteren Singebücher theilt dem Liede die Singweise des Weihnachtsgesanges: Dies est laetitiae zu, und ihr hat auch Keuchenthals Gesangbuch sich angeschlossen, weshalb wir unseres Liedes auch dort nicht gedacht haben.

Ein zweites Lied ist vom Pfingstfeste:

Als Jesus Christus, Gottes Sohn,
Mit seiner leiblichen person
Von dieser welt abscheiden wollt,
Sagt' er seinen Jüngern sehr hold:

Ich geh zu Gottes Majestat
ihr aber geht nicht aus der stadt
bis euch zuvor himmlische kraft
bestetig zur ritterschaft ꝛc.

Diesen Anfangsstrophen folgt der Bericht von Ausgießung des heiligen Geistes, und mit Petrus Rede an die damals Anwesenden, und einem Gebete, wird das Ganze geschlossen. Das Lied erscheint bei Weisse und Varnier mit der Singweise des Hymnus: Beata nobis gaudia: in Horns Bearbeitung und dem Gesangbuche von 1566 hat es die ihm eigenthümliche, voraussetzlich böhmische Melodie, die auch Landgraf Moritz aufgenommen hat.

Ein drittes ist „das Glaubensbekenntniß der Apostel, in Reim' gefasset:"

Wir glauben an Gott den Vater,
Allmächtigen Herrn und Schepffer,
Der im Anbeginn ließ werden
Durch sein Wort Himmel und Erden.

Bei Weisse wird dieses Lied auf die Melodie: „Die Sonne wird mit ihrem Schein" ꝛc., bei Varnier auf die gleichlautende „Christus leidt den Tod mit Geduld" verwiesen: erst in Horns Bearbeitung, und in dem Gesangbuche von 1566 erscheint die hier vierstimmig behandelte, eigenthümliche Weise. — Des Frühgesanges endlich: „Der Tag bricht an und zeiget sich" gedachten wir bereits bei dem Dresdner Gesangbuche von 1593, das ihn mit seiner Singweise zuerst aufnahm.

Samuel Breslers Kirchen- und Haus-Musica (Breslau 1618) bietet uns, neben sechs, aus lateinischem Kirchengesange geschöpften Melodieen des Brüdergesangbuches, und dem Adventsliede, das auch den Sammlungen des Prätorius und des Landgrafen Moritz gemeinschaftlich ist, noch vier Singweisen und Lieder böhmischer Herkunft.

Eines auf den Palmsonntag:

Wunderlich ding hat sich ergangen,
Christus ward als ein König entpfangen,
da er zur Tochter Zion kam.

Sanftmüthig vnd vol guter sitten
kam er auff eim esel eingeritten,
Wie Zacharias weissagt hat ꝛc.

Ein zweites auf Christi Auferstehung:

Mit frewden wollen wir singen,
reden von frölichen dingen,
wie sich Christus nach seinem tod
seiner Kirchen offenbart hat ꝛc.

Ein Sterbelied:

Lob sey dir gütiger Gott,
daß du mir hast offenbaret
deinen Son, mein Heil und Hort,
der sich selbs nicht sparet;
sondern gab in elend gros
mir on mas,
bis in tod willfaret.

Endlich ein Lied vom jüngsten Tage:

O jr alle, die jr euch dem HErrn vereiniget,
und all ewer gliedemas jm habt geheiliget,
seht zu das jr diesen Tempel Gottes nicht entweiht,
unweise Jungfrawen vnd todte Christen seyd;
Vergleicht euch nicht dieser welt in ungerechtigkeit,
sondern thut was jm gefelt zu ewrer seligkeit,
singet jm ein geistlich lied, lobt jn aus hertzengrund,
preiset seine warheit, vnd haltet seinen Bund;
O jr gerechten frewet euch
denn der Herr hat euch verzeichnet im himelreich.

Alle diese Lieder und Melodieen, mit Ausnahme des dritten, des Sterbeliedes, das erst um 1566 erscheint, finden wir bereits um 1531, in Weisse's Gesangbuche.

Herman Scheins Cantional (Leipzig 1627) bringt uns nur das folgende Abendlied, das mit seiner schönen Melodie erst in dem Brüdergesangbuche von 1566 erscheint:

Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen
Gott walts zu Frommen, nach seim Wohlgefallen,
daß wir uns legen, in seim G'leit und Segen
der Ruh zu pflegen.

Andere, sonst bei ihm noch aufgenommene Lieder kommen, aus den oft schon angeführten Gründen, hier nicht in Erwägung; wie wir denn derer ebenfalls nicht gedenken, die, wenn auch von Michael Weisse herrührend, doch in dem Gesangbuche der Brüder nicht unter die ihnen eigenen aufgenommen sind, oder derer, die uns in den zuvor genannten geistlichen Liedersammlungen bereits begegneten.

In Stobäus fünfstimmigem Melodieenbuche, in welchem er die Choralsätze seines Meisters Johann Eccard und seine eigenen vereinigte, und um 1634 herausgab, finden wir eine bisher noch nicht aufgenommene Melodie der Brüder nebst ihrem Liede, einem Tischgesange, beides schon um 1531 bei Michael Weisse erscheinend, und seitdem stets übereinstimmend im Brüdergesange heimisch

Den Vater dort oben wollen wir nun loben
Der uns als ein milder Gott gnädiglich gespeis't hat
und Christum seinen Sohn durch welchen der Segen kömpt
vom allerhöchsten Thron.

Zwar erscheint dieses Lied — ob mit seiner Melodie, wissen wir nicht — bereits um 1576, mit noch neun andern, unter denen es die vierte Stelle einnimmt — zu Leipzig durch Nickel Nerlich (Formschneider) gedruckt; dadurch wird indeß für seine frühere Einführung in die evangelisch-lutherische Kirche noch nichts erwiesen. Eben auch Stobäus setzte um 1639 die Melodie jenes, bei Gelegenheit der „Kirchen- und Hausmusica" Samuel Breslers schon erwähnten Sterbeliedes: „Lob sey dir gütiger Gott" fünfstimmig, indem er sie einem anderen Sterbeliede anpaßte, das sein Gönner, der Pfarrer Georg Mylius, sich selber gedichtet hatte, es auch noch auf seinem Sterbelager mit des Meisters Tonsatze sich vorsingen ließ:

Herr ich denk an jene Zeit
da ich diesem kurzen Leben
Wegen meiner Sterblichkeit
gute Nacht muß geben.
Wenn ich werd' durch dein Gebot
Durch den Tod
Alles überstreben.

Durch dieses Lied fand die an sich schon anmuthende Weise, deren wir später nochmals gedenken werden, größere Verbreitung; noch jetzt lebt sie in vielen Choralbüchern fort, und kaum dürfte dies geschehen seyn, wenn Bresler — ein mittelmäßiger Setzer — der einzige geblieben wäre, der sie eingeführt, oder wenn man sie nur zu ihrem ursprünglichen Liede gebraucht hätte.

Nach der Mitte des Jahrhunderts werden die Entlehnungen aus dem böhmischen Kirchengesange immer seltner. Das Gothaische Cantional (1649 — 1657) hat nur die in den lutherischen Kirchengesang damals seit mehr als hundert Jahren eingebürgerte Melodie des Begräbnißliedes: „Nun laßt uns den Leib begraben," von der wir nicht einmahl wissen, ob sie von den Brüdern herrühre, ja, es zu bezweifeln haben. Erhards Melodieengesangbuch (1659) bringt nur ein Morgen- und ein Tischlied, die wir schon zuvor angeführt; mehre das Erfurter Liederbuch von 1663, doch, bis auf zwei Lieder, nur bereits früher Entlehntes. Das eine dieser beiden, ein Passionslied: „Denk Mensch wie dich dein Heiland liebet," soll nach der Weise gesungen werden: „Jam moesta quiesce querela," gehört also nicht hieher: nur die Melodie des zweiten kann als neu Erworbenes gelten:

O Christe, Wahrheit und Leben,
Wir bitten du wollest geben
Deinen Geist von oben,
Mit seinen heiligen Gaben,
Daß dein rein Wort uns auff Erden
Möcht verkündet werden,

ein Lied, nach dem Evangelio, vor der Predigt zu singen. Es kommt zwar bereits bei Weisse um 1531, jedoch ohne eigene Singweise, vor; diese findet es erst bei Horn, und um 1566, übereinstimmend mit der des Erfurter Liederbuches.

Vopelius Leipziger Gesangbuch vom Jahre 1684 enthält 12 Lieder „der Brüder in Böhmen,“ allein unter ihnen, bis auf eines, nur früher schon entlehnte; dieses eine, ein Ostergesang, „Betracht' wir heut zu dieser Frist die Auferstehung Jesu Christ,“ stammt aber, seiner Weise nach, aus lateinischem Kirchengesange. (Resurrexit Dominus.).

Wir können hienach, wenn wir das von Johann Eccard gesetzte Hochzeitslied hinzu rechnen, im Ganzen 24 Melodieen zählen, die aus dem Theile des Kirchengesanges der Brüder, den wir böhmischen*)

*) Als der gegenwärtige Abschnitt schon längere Zeit ausgearbeitet war, der Druck des ganzen Werkes auch schon begonnen hatte, gelangte der Verfasser zu eigener Anschauung des in Beckers Darstellung der musikalischen Literatur (Nachtrag Col. 157) unter der Jahrzahl 1564 angeführten böhmischen Cantionals, dessen Titel in böhmischer Sprache sich dort vollständig abgedruckt findet. Derselbe nennt die in dem Buche enthaltenen evangelischen Gesänge, „von neuem durchgesehen, verbessert und durch neue, schriftmäßige vermehrt,“ deutet also auf eine früher schon vorhandene Sammlung ähnlicher Art. Wie es damit beschaffen gewesen, erfahren wir, ohne genauere Zeitangaben, durch die in der Vorrede unseres Cantionals enthaltene Erzählung. Es heißt darin: der Vorschrift des Apostels gehorchend, das Wort Christi reichlich wohnen zu lassen in der Gemeine, hätten bereits in älterer Zeit erleuchtete Männer des böhmischen Volkes in dessen Sprache geistliche Lieder gedichtet und gesungen. So sey es schon um die Zeit des Magister Huß und dessen Schüler geschehen, und das zuvor welk gewordene Evangelium habe nun begonnen sich aufzurichten, und als schöne, trostreiche Blume zu erblühen. Unter den Brüdern, ihren Nachfolgern, habe man jene Lieder zusammengetragen, sie mit neuen gemehrt, und sich ihrer öffentlich bedient, wenn es thunlich gewesen; insgeheim, während der Drangsale der Verfolgung. Endlich, als durch Gottes Gnade den Brüdern größere Freiheit geworden, sey auch eine große Anzahl derselben im Drucke herausgegeben. Später habe der Baccalaureus, Bruder Lucas, unter Genehmigung der Ältesten, und auf deren Geheiß, eine umfangreichere' Ausgabe unternommen, doch mit wenigem Erfolge; Auslassungen, Veränderungen, Aufnahme nicht gebilligter Lieder hätten das Mißfallen der Brüder erregt; es sey eine abermalige Arbeit erforderlich gewesen, über welcher Bruder Lucas hingeschieden sey, und die erst nach langer Unterbrechung habe zu Stande gebracht werden können. Sie sey von den Ältesten der Brüder-Unität geprüft, berichtigt, das Cantional endlich zu Prag gedruckt, und bis auf die gegenwärtige Zeit, schier 20 Jahre lang, in Übung gewesen. (Es wird also etwa 1544 erschienen seyn.) Auch seit jener Zeit seyen noch neue andächtige Lieder gedichtet, unter schweren Prüfungen, die der Herr, wie zur Läuterung des Goldes, zugelassen habe. Diese Lieder habe man nicht minder gesammelt und dem Drucke übergeben, doch habe Unkunde der Abschreiber sie zum großen Theile entstellt. Ein neuer, verbesserter Abdruck sey nöthig gewesen, und nun sey beschlossen worden, jene alten, wie diese neuen Lieder in ein einziges Buch zusammenzufassen, und so zum Gebrauche der Gemeinen des Herrn herauszugeben. Dieses sey nun gegenwärtig geschehen, und da das Buch zunächst für die Gemeine der Brüder bestimmt sey, möge man es wohl das Brüdergesangbuch nennen, wie jenes ältere, zweimahl, zu Prag und Leutomischl gedruckte. Man empfehle es aber auch allen andern Christen böhmischer Zunge, zumahl den Glaubensgenossen sub utraque, mit denen man in dem Artikel von dem Genusse des heiligen Abendmahles in beiderlei Gestalt, und in mehren anderen übereinstimme, und mit denen man sich nach Gottes heiligem Willen gern vereinigen und vertragen möge.

Dieses ist, kurz zusammengefaßt, der Inhalt dieses Vorworts, das unterzeichnet ist: „die Brüder-Ältesten des Gesetzes Christi, welche von Einigen, theils aus Irrthum, theils aus Haß, Pickharden oder Waldenser genannt werden.“ Über die Melodieen der Lieder findet sich keine Bemerkung in demselben.

Ursprunges halten dürfen, in die lutherische Kirche übergegangen sind. Dieser Theil, in seiner Gesammtheit, ist von nicht unbeträchtlichem Umfange. Wir zählten in der ersten Unterabtheilung des ersten Abschnitts von dem Brüdergesangbuche des Jahres 1566, unter 86 rhythmischen Weisen deren 27, in der zweiten unter 148 deren 104, zusammen also 131, denen wir einen solchen Ursprung beimaaßen. Betrachten wir diese zunächst nach ihren Tonarten: so finden wir, daß die weiche Tonart vor der harten hier das entschiedenste Übergewicht hat. Denn diese letzte kommt in nur 48 Fällen, jene dagegen in 83 vor, fast doppelt so oft. Bei den Durmelodieen aber herrscht wiederum die ionische Tonart vor: sie erscheint neun und zwanzig Mahl in dem Umfange von F mit vorgezeichnetem b, und dreizehnmahl in ihrer ursprünglichen Tonhöhe von C, im Ganzen also in 42 Fällen: nur sechsmahl begegnet uns die mixolydische Tonart. In diesem Theile der böhmischen Melodieen dürften wir daher ein vorherrschend volksmäßiges Gepräge schon deshalb voraussetzen, weil jene kirchliche Tonart eine so selten anzutreffende ist. Anders scheint es bei dem ersten Anblicke mit den Singweisen weicher Tonart sich zu verhalten. Aus der äolischen Tonart nämlich finden wir nur deren 24; — 13 im Umfange von A, elf von D mit vorgezeichnetem b; wogegen 37 in der dorischen Tonart sich bewegen (17 in D, 20 in G mit vorgezeichnetem b), und 21 der phrygischen angehören (16 im Umfange von E, 5 in A mit vorgezeichnetem b); die strenger kirchlichen Tonarten also die öfter vorkommenden sind. Ja, es erscheint uns hier, freilich nur in einem einzigen Falle, der sonst wegen der falschen Quinte vermiedene Tonumfang von H, in welchem sogar jenes mißtönende Verhältniß, wenn auch nicht in unmittelbarer Beziehung auf den Grundton, als Bezeichnendes auftritt, wovon später zu reden seyn wird. Bei den Mollmelodieen wäre demnach die kirchliche Tonart die unbedingt überwiegende, in 58 Fällen gegen 24, wenn wir nämlich jene seltene Anwendung einer

---

Was nun diese betrift: so sind deren im Ganzen 424, von denen 269 auch in dem deutschen Brüdergesangbuche von 1566 enthalten, 155 also unserem böhmischen eigenthümlich sind. Von ihnen finden sich noch 15 in dem Anhange des deutschen, so daß die Zahl jener sich auf 140 vermindert. Nicht alle unter diesen sind aber rhythmische Melodieen; deren 74 sind bloße Liturgieen, und es bleiben also an Gesängen jener Art nur 66 übrig, die in dem böhmischen Cantional ausschließend angetroffen werden. Aber auch das deutsche hat dergleichen nur in ihm enthaltene; es sind ihrer 56, oder, wenn wir die blos collecktenartigen, zehn an der Zahl, davon in Abzug bringen, 46.

Zu diesen gehören nun auch die Melodieen folgender sieben Lieder:

1) Laßt uns fröhlich und einträchtig singen ꝛc.
2) Als Adam im Paradies ꝛc.
3) Wunderlich Ding hat sich ergangen ꝛc.
4) Allmächtiger gütiger Gott ꝛc.
5) O Christe Wahrheit und Leben.
6) Der Tag bricht an und zeiget sich.
7) Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen ꝛc.

Diese Melodieen sind als wahrscheinlich böhmischen Ursprunges in dem vorliegenden Abschnitte bezeichnet; da sie indeß allein in dem deutschen Cantional der Brüder sich finden, so scheint dadurch jene Vermuthung widerlegt zu werden.

Dieser Zweifel verschwindet indeß bei den meisten unter ihnen nach genauerer Prüfung.

Zunächst kann das Nichtvorkommen dieser Melodieen in dem böhmischen Brüdergesangbuche nicht unbedingt gegen ihren böhmischen Ursprung entscheiden, eben so wenig als das Vorhandenseyn in demselben eine Melodie zu einer böhmischen zu stempeln vermag. Denn unter den in demselben aufgenommenen finden sich mehre, die urkundlich deutschen Ursprunges sind, und deren mehre doch in dem deutschen Cantional nicht angetroffen werden. Der umgekehrte Fall, daß auch böhmische Melodieen nur in diesem letzten sich finden werden, liegt daher nicht außer den Grenzen der Möglichkeit. Der böhmische und der deutsche Stamm, in demselben Lande angesiedelt, fand, wenn auch durch die Sprache auseinander gehalten, doch in der Gemeinschaft des Glaubens einen lebendigen Berührungspunkt, ja, die, beide auf gleiche Weise treffende Verfolgung mußte sie näher an einander schließen. Man eignete sich gegenseitig an, nachbildend, was

Tonleiter nicht mitzählen, die wir weder den kirchlichen, noch den volksmäßigen beirechnen dürfen. Es ist jedoch zu erwägen, daß die Singweisen in dem doppelten Umfange der dorischen Tonart deren eigenthümliches Gepräge doch selten streng beobachten, und mehr und minder hinüberschweifen in das Äolische. Erinnern wir uns nun auch, daß, selbst wenn wir in Bestimmung der Tonart uns an Umfang und Vorzeichnung strenge halten wollten, dennoch im Ganzen der Gesänge aus volksmäßigeren Tonarten mindestens eben so viel seyn würden, als der aus kirchlichen — von jenen 42 aus harten, und 24 aus weichen, gegen 6 aus harten und 58 aus weichen von diesen, ohne die Melodie in II, — so dürften wir nicht irren, wenn wir einen großen Theil der Melodieen des böhmischen Kirchengesanges, soviel aus den Tonarten zu schließen ist, als ursprünglich weltlichen Liedern angehörig erachten. Schon frühe wird die Absicht gewesen seyn, wie sie ja auch in der Vorrede unseres Gesangbuches deutlich ausgesprochen ist, mit süßem Gesange die Jugend zu der reinen christlichen Lehre zu gewöhnen, und sie dadurch von unnützen und schädlichen Weltliedern abzuwenden, zumahl wenn diesen ihr lockendster Schmuck abgestreift und dasjenige damit angethan war, was man ihr lieb machen wollte. Tragen doch viele jener Singweisen noch deutlich das Gepräge ihres Ursprunges! So die Melodie des Liedes:

Nun seht und merket lieben Leut
Christus ist für der Thür rc.*)

Es wird in demselben von der Eitelkeit des Weltwesens abgemahnt, und der Verlauf desselben nach den vier sogenannten Weltaltern, dem güldenen, silbernen, ehernen, eisernen, dargestellt; seine Weise mag aber ursprünglich einem Tanzliede angehört haben, dem sie wohl entlehnt wurde, um so die Welt mit ihren eigenen Waffen zu bekämpfen. So wird auch die Weise des Lehrliedes:

---

einer und anderer Seits an Lob-, Bet-, Bekenntnißliedern entstand, und wurde die dichterische Form beibehalten, so folgte die Melodie unmittelbar nach. Oft aber war es auch diese allein, die sich Bahn machte, und nun die dichterische Form bedingte. So ist es böhmischer Seits namentlich häufig geschehen. Die Weise des lutherischen Liedes „Ein' feste Burg" finden wir einem Neujahrsgesange angeeignet; die Melodie des alten Gesanges von dem Widerstreite des Fleisches und Geistes

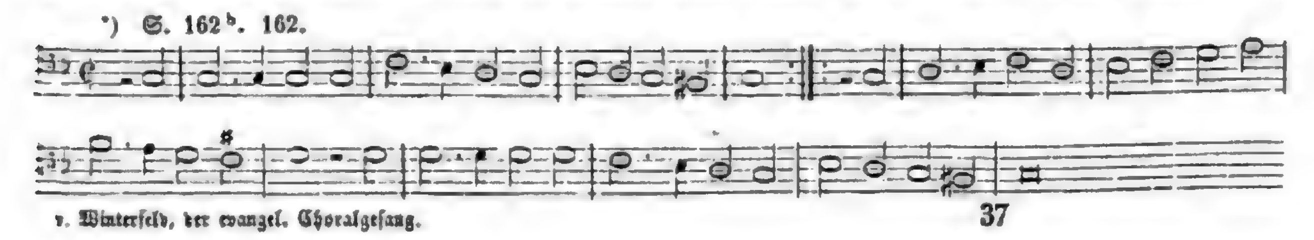
Nun höret zu ihr Christenleut
Wie Fleisch und Geist gen ander streit

einer Umschreibung des 120sten Psalms „Ich hebe meine Augen auf zu den Bergen rc.," deren einzelne Strophen durch Antiphonieen nach einer besonderen Gesangsweise unterbrochen werden; und Ähnliches geschieht öfter. Daß es deutscher Seits in Böhmen ebenfalls so geschehen sey, wird kaum zu bezweifeln seyn, so wenig, als das Schöpfen aus gleicher Quelle beiderseits bei den Melodieen. So hat unter andern das Ehelied des deutschen Cantionals

Laßt uns singen, unsre Stimmen
zu Gott erheben

eine (in gegenwärtigem Abschnitte mitgetheilte) Melodie, die in dem böhmischen einem Weihnachtsliede angeeignet ist, beiden Liedern also kaum ursprünglich angehörte; eine Melodie, die früher in keinem deutschen Melodieenbuche sich findet, und wenn einem Volksliede entlehnt, wohl von einem böhmischen stammen dürfte.

Was nun insbesondere die sieben zuvor namentlich aufgeführten Melodieen betrift; so möchten die mit den Nummern 4 und 6 bezeichneten aus den in unserem Abschnitte selbst angeführten Gründen als entlehnte, und da sie in deutschen Sammlungen sich nicht finden, auch als böhmische gelten können. Bei denen unter 1 und 3 ist dieses um so

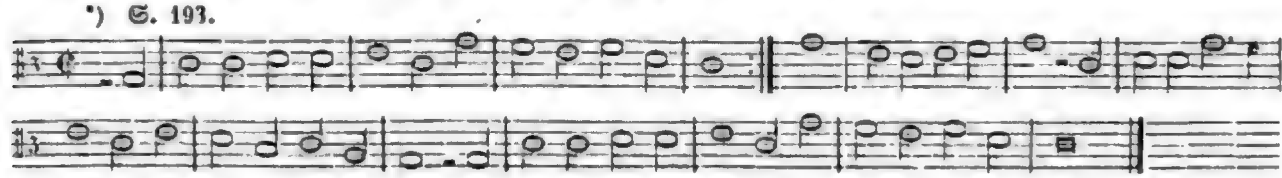
*) S. 162b. 162.

Ein edler Schatz der Weisheit
Ist Gottes Wort und Lehr*)

ihrem ganz weltlichen Ansehen zufolge, ähnlichen Ursprunges seyn. In den Weisen aber, die wir, mit Bezug auf ihre Tonart, für ursprünglich geistliche halten möchten, trägt doch der rhythmische Bau wiederum bei, das volksmäßige Gepräge zu erhalten. Bei ihnen, den Erzeugnissen tiefer, frommer Begeisterung, waltet die weiche Tonart so mächtig vor — fast in dem Verhältnisse von zehn zu eins (58:6) — daß wir, auch das Verhältniß im Ganzen festhaltend, nicht anstehen dürften zu behaupten, daß bis in das 16te Jahrhundert hinein bei dem böhmischen Volke in seinen Singweisen eine entschiedene Vorliebe für sie stattgefunden habe.

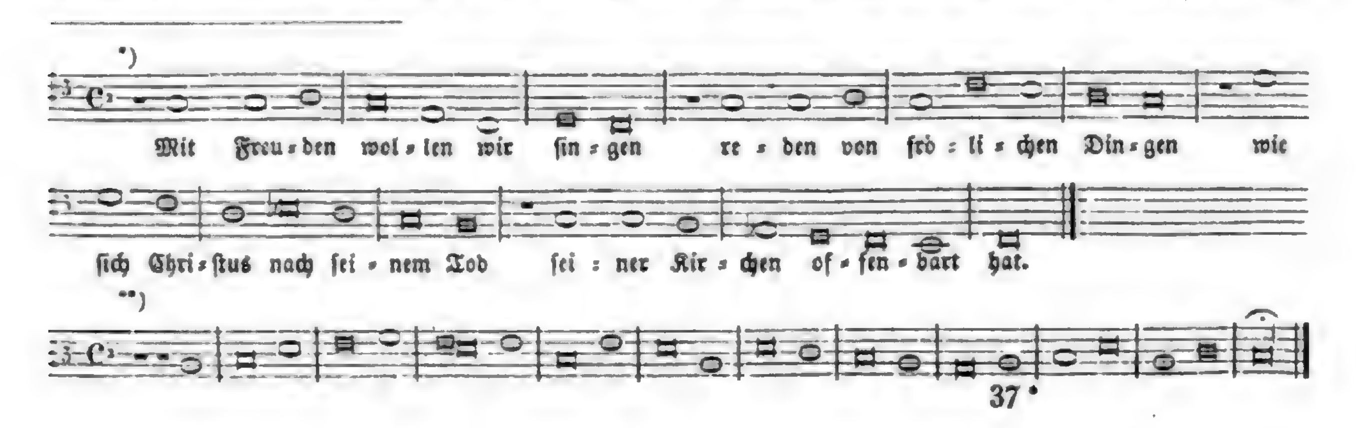
Nach diesen allgemeinen Betrachtungen gehen wir nun über zu den Singweisen, welche der evangelische Kirchengesang aus dem der Brüder sich aneignete, und beschränken uns einstweilen wiederum darauf, nur ihre Tonarten in das Auge zu fassen. Wir sehen zunächst, daß bei der Wahl keine dieser Formen übergangen ist, bis auf die phrygische Tonart in ihrer versetzten Leiter; sogar das einzige Beispiel einer Singweise aus dem ungewöhnlichen Tonumfange von H gehört mit zu den gewählten. Die Hälfte der aufgenommenen Melodieen bewegt sich in den mehr volksmäßigen Tonarten, dem Jonischen und Äolischen: drei in dem Umfange von C, zwei in dem von F mit vorgezeichnetem b, fünf in dem von A, zwei von D mit Vorzeichnung des b: zusammen also zwölf. Eben so hat auch hier, wie im Ganzen, die weiche Tonart das Übergewicht; sie kömmt sechzehnmahl vor**). Die Wahl wurde daher eben sowohl durch das mehr Volksmäßige im Allgemeinen, als dessen eigenthümliches, eben bei dem böhmischen Volke in der Tonart hervortretendes Gepräge bestimmt. Die ionische Tonart in ihren beiden Formen findet sich zumeist bei Gesängen heiteren Inhalts oder Lobgesängen angewendet. So bei dem Liede von der tröstlichen Verheißung an Adam von dem zukünftigen Weibessaamen (Als Adam im Paradies), dem Auferstehungsgesange: Mit Freuden wollen wir singen, dem Dankliede: Den Vater dort oben, dem Tischliede: Allmächtiger, gütiger Gott; doch erscheint sie auch bei dem Sterbeliede: „Lob sey dir gütiger Gott," ein Zeichen einer

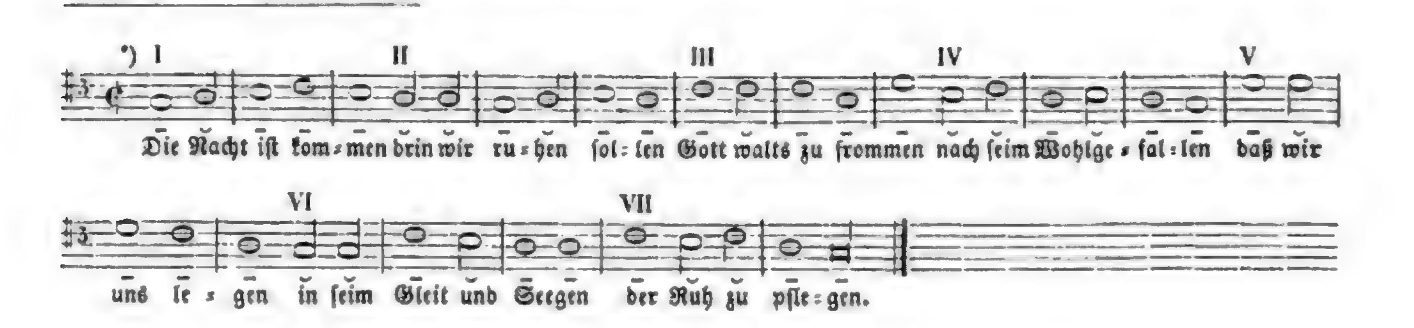
---

mehr noch anzunehmen, da die dreizeilige Strophe dem deutschen Liedergesange fremd ist, in dem böhmischen dagegen häufig erscheint. Auch die Form der sechszeiligen in dem Liede „O Christe Wahrheit und Leben" — zweimahl zwei achtsylbige Zeilen von einer sechssylbigen gefolgt — ist, so weit der Verfasser sich erinnern kann, im deutschen Gesange ihm nicht vorgekommen. Die Weise unter 2 schließt der Strophe des Liedes: Dies est laetitiae sich an, auf dessen Melodie ihr Lied auch früher gesungen wurde, also einer nicht ursprünglich böhmischen; woher sie nun stamme, muß freilich unentschieden bleiben, aber in früheren geistlichen deutschen Liederbüchern außer denen der Brüder kommt sie nicht vor. Die Weise des Abendliedes: „Die Nacht ist kommen" endlich könnte auch einer Betonung des sapphischen Maaßes ursprünglich angehören, dem sich ihr Rhythmus anschließt, also einem wohl lateinischen Gedichte entlehnt seyn. Der Verfasser hat sie unter Betonungen solcher Art vor dem Jahre 1566 nicht auffinden können, vielleicht ist ein Anderer indeß glücklicher. Ihr Ursprung bleibe, als zweifelhaft, dahingestellt.

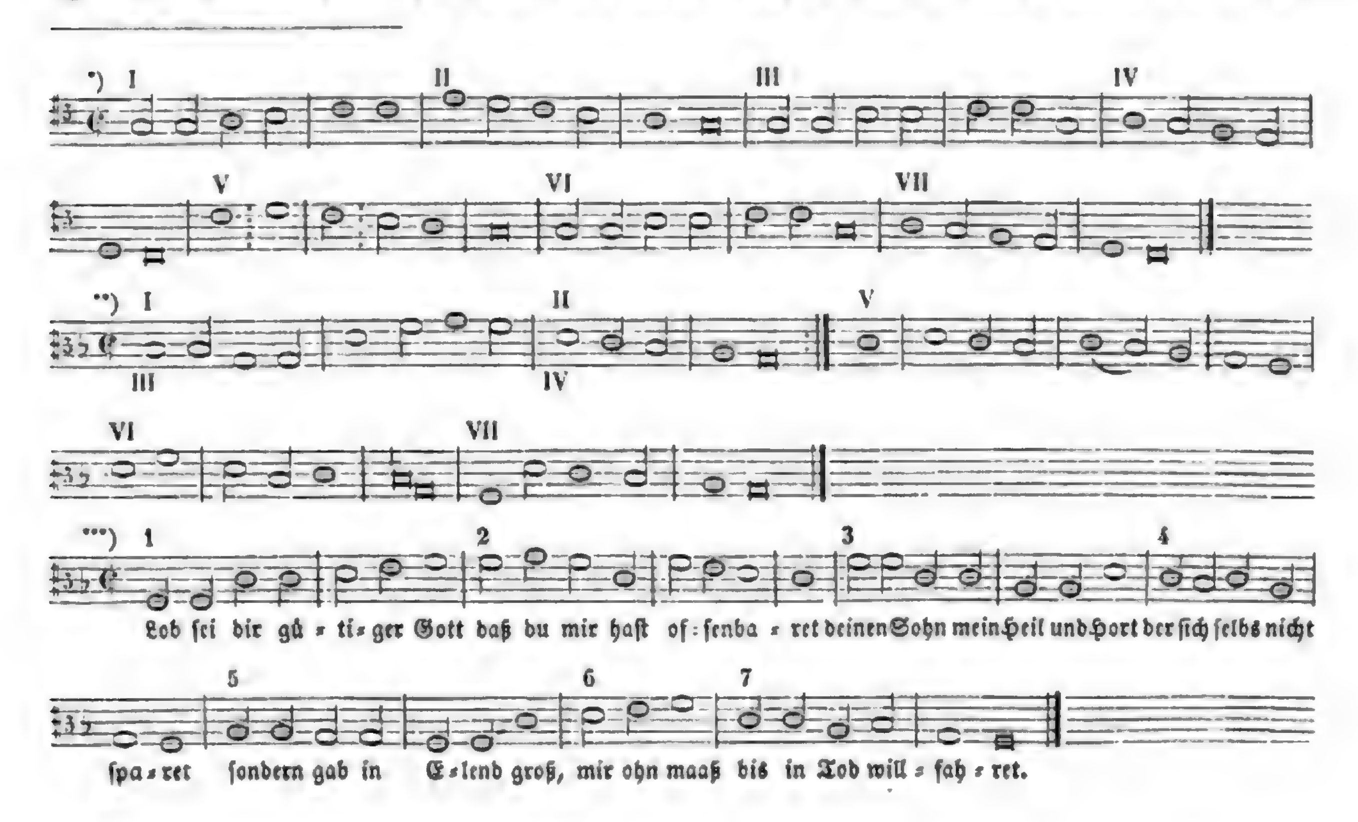
*) S. 193.

**) A fünfmahl.
D viermahl.
D.b E. G.b H.
2. 3. 1. 1.

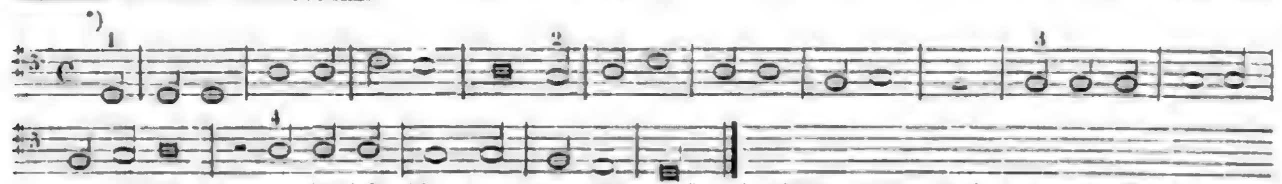
tröstlichen, heiteren Ansicht von dem Tode. Die mixolydische finden wir bei dem Pfingstliede: „Als Jesus Christus Gottes Sohn" und dem Abendgesange: „Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen;" doch neigt sich ihr auch die Weise des Auferstehungsliedes zu „Mit Freuden wollen wir singen,"*) obgleich sie sonst ionischen Umfanges ist. Es zeigt sich dieses durch die Ausweichung in die Unterquinte des Grundtons, und die Anwendung seiner kleinen Terz unmittelbar vor dem Schlusse, einen Anklang des Dorischen. Die äolische Tonart ist angewendet für die Lieder am Palmsonntage: „O Mensch betracht, wie dich dein Gott," „Wunderlich Ding hat sich ergangen;" das Lied vom Leiden Christi „Schau sündiger Mensch wer du bist;" den Gesang vom Kreuz der Kirche „O Wächter wach, und bewahr deine Sinnen;" das Danklied nach dem Essen „Danket dem Herrn, denn er ist sehr freundlich;" das Lehrlied: Wir glauben an Gott den Vater" für lehrende, warnende, ermahnende Gesänge. Darum ist sie wohl auch für das Weihnachtslied „Laßt uns fröhlich und einträchtig singen," gewählt, dessen Inhalt mehr Lehre ist, als Festesfreude. Dorisch ist das Adventslied „Gläubige Seel' schau dein Herr und Heiland will kommen," das Weihnachtslied: „O Christe wahrer Gottes Sohn," dessen rhythmischer Bau (das Ausgehen des dreitheiligen Maaßes in das zweitheilige) neben dem Ernst der Tonart auch die Festesfreude hindurchklingen läßt; das Lied: „Lob sey Gott, dem der Saame Abrahä verheißen ist nun kommen" von Christi Beschneidung; das Morgenlied: „Der Tag bricht an und zeiget sich," das Predigtlied: „O Christe, Wahrheit und Leben," das Ehestandslied „Laßt uns singen, unsre Stimmen zu Gott erheben;" ein mehr ernster, oft strenger, aber auch kräftigerer Ton herrscht in diesen Singweisen als in den genannten äolischen. Phrygisch ist die Weise des Liedes vom jüngsten Tage: „O ihr alle die ihr euch dem Herrn vereiniget;" die der Umschreibung des Vater Unser „Laßt uns schreien alle gleich," und die freilich bald verdrängte des Begräbnißliedes: Nun laßt uns den Leib begraben. Im Umfange von H endlich bewegt sich das Morgenlied: „Der Tag vertreibt die finstre Nacht"**). Das Gepräge dieser Tonreihe ist von Michael Prätorius in der Melodie treulich beibehalten, hat er sie auch in den Umfang von A mit vorgezeichnetem b versetzt, denn er schreibt im dritten Takt die falsche Quinte es vor; Johann Hermann Schein dagegen und das Erfurter Gesangbuch von 1663 haben dieses ihnen mißfällige Tonverhältniß getilgt, und nur den letzten Schlußfall beibehalten, den die Leiter von H mit dem Phrygischen theilt. Dadurch ist aber die Melodie, welche sonst einer in der älteren Tonkunst unbenannten Tonart angehört, jener streng-kirchlichen angeeignet.

Wir finden hienach bei den aus dem Brüdergesange aufgenommenen Singweisen die gebräuchlichen Formen der kirchlichen Tonarten in zweckmäßiger Anwendung, doch dürfen wir nicht behaupten, daß der evangelische Kirchengesang eine wesentliche Bereicherung dadurch erfahren habe. Er nahm in ihnen nur demjenigen Gleichartiges auf, das er schon besaß. Die einzige, seltene Form aber, die als eine neue in

ihn überging, wurde bald in eine kirchlich herkömmliche umgebildet, verschwand also gänzlich, so weit sie eine eigenthümlich ausgezeichnete war.

Betrachten wir die Strophen des böhmischen Theiles der Singweisen des Brüdergesanges, und deren rhythmischen Bau, zunächst im Allgemeinen, wie es eben bei deren Tonarten geschah, so tritt uns hierin eine große Mannichfaltigkeit von Bildungen entgegen. Zweizeiligen bis vierzehnzeiligen Strophen begegnen wir in steter Fortschreitung, ja, auch drei einzelnen Beispielen einer 18-, 27-, 28zeiligen; diese sind jedoch Zusammensetzungen kürzerer, in sich selbständiger Strophen. Die 18zeilige besteht aus zwei siebenzeiligen und einer vierzeiligen Strophe; die 27zeilige aus drei neunzeiligen; die 28zeilige aus zwei acht-, und zwei sechszeiligen. Am meisten ausgebildet aber sind die drei- bis achtzeilige Strophe; die drei- und die fünfzeilige erscheinen in neun, die sechs- und siebenzeilige in zwölf, die achtzeilige in dreizehn Formen; am häufigsten die vierzeilige, in deren funfzehn. Von allen diesen sind jedoch eben die eigenthümlichsten auch einzeln stehende; die am häufigsten vorkommenden aber dem böhmischen wie lutherischen Kirchengesange gemeinsame. So erscheint die vierzeilige Strophe des Liedes: „Wo Gott zum Haus' nicht giebt sein' Gunst" — eine jener funfzehn Formen — in 28 Fällen. Die siebenzeilige Strophe des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" war ursprünglich wohl dem böhmischen Liedergesange fremd; unter neun Fällen, in denen sie in dem Brüdergesangbuche von 1566 vorkommt, erscheint sie in acht zu Melodieen, die dem lutherischen Kirchengesange entlehnt sind, und nur in dem neunten begleitet sie eine, sonst nirgend anzutreffende, ihr anbequemte Singweise. Nahmen aber die Brüder mannichfache melodische Überkleidungen dieser einen Form der siebenzeiligen Strophe von den Lutherischen an, so haben diese dagegen andere, den Brüdern eigenthümliche Formen dieser Strophe sich angeeignet, ohne bei einer derselben vorzugsweise stehen zu bleiben. In vier Singweisen dieser Strophengattung, die sie daher schöpften, haben sie zugleich eben so viel verschiedene Ausgestaltungen derselben aufgenommen. Drei unter ihnen bieten den volksmäßigen Wechsel des Rhythmus. Zuerst die Melodie des Abendliedes Die Nacht ist kommen*). Sehen wir auf die bloße Sylbenzahl der einzelnen Zeilen, so wechselt in ihr regelmäßig eine fünfsylbige mit einer sechssylbigen. Eben so regelmäßig entsprechen einander auch die gleichsylbigen Zeilen in ihrem rhythmischen Baue. In den fünfsylbigen beginnt das dreitheilige Maaß, und es folgt das zweitheilige; in den sechssylbigen steht jenes ungerade zwischen dem geraden in der Mitte. Etwas anders hat Schein, der unser Lied mit seiner Melodie aufnahm, diesen ursprünglichen Bau gestaltet; ihm gehören die fünfsylbigen Zeilen dem zweitheiligen, die sechssylbigen dem dreitheiligen an: eine nicht unglückliche Umbildung, weil statt der verschiedenen Mischung beider Maaße in jeder Zeile, nunmehr wechselnd, bald das eine, und bald das andere überwiegt, und über das Ganze so eine größere Ruhe verbreitet wird, der stille Friede nach einem bewegt, aber fromm verlebten Tage. Ähnlichen, rhythmischen Bau zeigt die Weise des Liedes: „Den Vater

*)

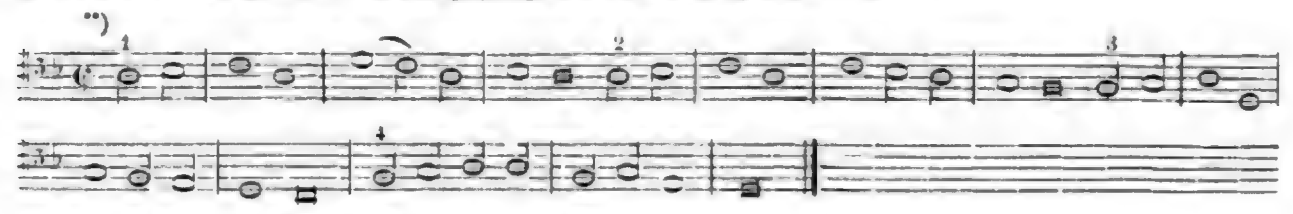
dort oben.“*) Hier wechselt in der ersten bis vierten Zeile — deren erste beide sechssylbig sind, von den letzten beiden die erste sieben-, die zweite wiederum sechssylbig — der Rhythmus der Zwei und Drei. Die fünfte Zeile steht, als nach geradem Takte gemessen, einzeln in der Mitte; sie kann aber auch, ihren Anfangs- und Endton ausgenommen, für eine Zusammensetzung zweier dreitheiligen Takte gelten, in deren erstem die Länge, in dem zweiten die Kürze voransteht. Die letzten beiden, sieben- und sechssylbigen Zeilen, erneuern den frühern Wechsel. In anderer Stellung endlich finden wir eben einen solchen in der Weise des Ehestandsliedes: „Laßt uns singen, unsere Stimmen zu Gott erheben.“**) Seine Strophe zeigt in ihrem ersten Gesätze zweimahl eine fünfsylbige Zeile einer achtsylbigen nachstehend; im zweiten folgen zwei sechssylbige einer von acht Sylben. Die Singweise bietet im ersten Gesätze, Zeile um Zeile, zuerst den Rhythmus der Drei, und nach ihm den der Zwei, in den beiden ersten Zeilen des zweiten zunächst das gerade, in der letzten wiederum das ungerade Maaß. Die vierte Form der siebenzeiligen Strophe zeichnet sich nicht durch rhythmischen Wechsel dieser Art aus; ihr Eigenthümliches gewinnt sie durch das Verhältniß der Zeilen an den ungeraden und den geraden Stellen, wo denn die vorletzte, kurze, und die zweite, längere Zeile besonders bezeichnend hervortreten. Die erste, dritte, fünfte Stelle nimmt nämlich eine siebensylbige, die siebente eine sechssylbige Zeile ein; die zweite, vierte, sechste, in stetem Abnehmen eine acht-, sechs-, dreisylbige, und eben dieses Abnehmen ist es, das, bei anfänglichem Überwiegen, gegen die Gleichmäßigkeit der übrigen Zeilen, der gesammten Strophe ihr besonderes Gepräge verleiht***).

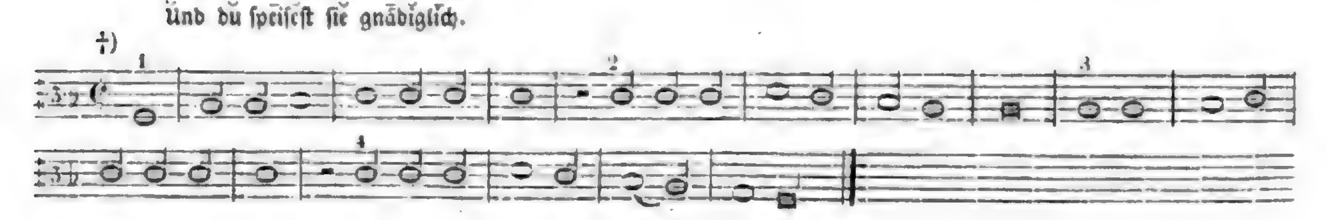
Von den übrigen Strophen heben wir nur diejenigen heraus, die in ihrem Baue, zumahl wie er in den Singweisen erscheint, etwas Bemerkenswerthes zeigen. Der Sylbenzahl nach wäre die in acht Fällen dem Kirchengesange der Brüder entlehnte vierzeilige Strophe überall dieselbe, nämlich von durchhin achtsylbigen Zeilen. In diesem Sinne lassen sich aber nur die Lieder ansehen: Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc., O Mensch betracht, wie dich dein Gott ꝛc., Schau, sündiger Mensch, wer du bist ꝛc., Als

Jesus Christus Gottes Sohn ꝛc., Der Tag bricht an, und zeiget sich ꝛc., deren drittes jedoch durch den in seiner Singweise vorwaltenden ungeraden Takt, das letzte durch rhythmischen Wechsel*), ein besonderes Gepräge erhält. Ganz abweichend aber zeigen sich die Weisen und Strophen der drei übrigen Lieder. Die Melodie des Osterliedes: „Mit Freuden wollen wir singen" betrachteten wir schon zuvor ihrer Tonart nach; den darin vorwaltenden, bald iambisch-, bald trochäisch-daktylischen Rhythmus kann man aus der dort aufgezeichneten Weise leicht erkennen, in der freilich durch Syncopen das Maaß der Verse oft verwischt wird. Die Strophe des Lehrliedes: „Wir glauben an Gott den Vater" — wenn auch nicht die erste, doch die meisten der folgenden, denn derselbe Bau ist nicht überall gleichmäßig festgehalten — weicht schon durch ihren anapästisch-iambischen Rhythmus ab von der gewöhnlichen, vierzeilig-achtsylbigen, iambischen. In der Singweise**) haben die drei ersten Zeilen gleichen rhythmischen Bau: zwei vorschlagende Kürzen, zwei Längen, eine Länge vor zwei Kürzen und wiederum zwei Längen; die letzte Zeile dagegen beginnt mit dem Niederschlage, und bewegt sich gemessen im viertheiligen Takte fort: eine auf andere Lieder nicht zu übertragende Singart. Eben so wenig kann dieses bei der Weise des Tischliedes geschehen: Allmächtiger, gütiger Gott ꝛc. Die dichterische Strophe (zufolge der deutschen Übertragung)***) besteht in den ersten zwei Zeilen aus einem Jambus, dem zwei Anapästen folgen, in der dritten aus einem Jambus zwischen zwei Anapästen, in der letzten aus einem Jambus hinter zweien Anapästen. Schon hiedurch wird rhythmischer Wechsel angedeutet, nur daß die Singweise ihn in etwas anderer Art ausbildet. Sie zeigt in der ersten Zeile das unbedingt herrschende Maaß der Zwei: einen Auftakt, und Schlußtakt, und dazwischen einen Anapäst und Daktylus; in der zweiten, dritten und vierten Zeile von je vier Takten, den zweiten und dritten ungerade, durch gerade umschlossen †).

Die aufgenommene Singweise zu der zweizeiligen Strophe des Liedes: „Danket dem Herren, denn

---

*)

Dieser Bau, musikalisch nicht anders darzustellen, würde indeß seine völlige Rechtfertigung wohl erst erhalten durch die Vergleichung der Melodie mit dem böhmischen, ursprünglichen Liede, da vieles, dem deutschen nicht Angemessene, hier, wie in anderen Fällen, in der Mangelhaftigkeit der Übertragung liegen kann.

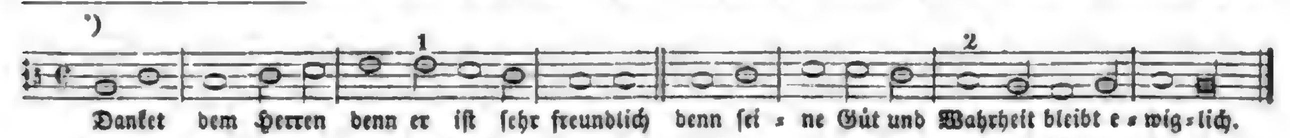
**)


***) Allmächtiger, gütiger Gott,
Du ewiger Herr Zebaoth.
Aller Augen warten auf dich
Und du speisest sie gnädiglich.

†)

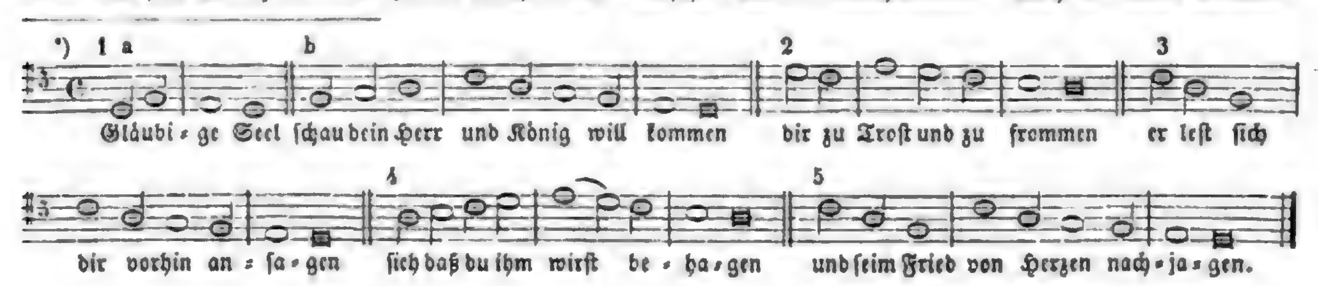
er ist sehr freundlich''*), weicht in soweit von den herkömmlichen Intonationen ab, nach denen einige Psalme, und zumahl die Lobgesänge der Maria und des Zacharias, noch jetzt in vielen evangelischen Kirchen gesungen werden, und denen sie bei dem ersten Anblicke sich anzuschließen scheint, daß sie bestimmt melodisch und rhythmisch ausgestaltet ist, und nicht eine bloße Anfangs- und Schlußformel zeigt, in deren Mitte auf einem Tone der größeste Theil der Worte in sangähnlicher Rede ausgesprochen wird. Eine jede dieser beiden Zeilen hebt im geraden Takte an, und schließt im ungeraden; derselbe Rhythmus kehrt in der einen wie der andern wieder, nur in den melodischen Wendungen unterscheiden sie sich: für ein kurzes Dankgebet, wenn es gesungen seyn soll, eine höchst angemessene Form.

Die dreimahl erscheinende dreizeilige Strophe giebt in ihrer rhythmischen Beschaffenheit zu keinen besonderen Betrachtungen Anlaß. Die wegen ihrer ungewöhnlichen Tonart ausgezeichnete Singweise des Morgenliedes: Der Tag vertreibt die finstre Nacht, deren Strophe hieher gehört, und die ganz im ungeraden (3/2) Takt gesetzt ist, haben wir in jener ersten, allein bemerkenswerthen Beziehung schon zuvor betrachtet. Die im lutherischen Kirchengesange so oft vorkommende achtzeilige Strophe ist in keiner von den dreizehn Formen, in denen sie bei den Brüdern heimisch war, in jenen übergegangen; nur eine, die aus lateinischem Kirchengesange entlehnte des Liedes: ,,Christus, der uns selig macht,'' ist den Brüdern und den Lutherischen gemeinsam, und die einzige, die bei jenen in doppelter, melodischer Form erscheint, da sonst alle übrigen nur in einer einzigen vorkommen. Die Melodie der sechszeiligen Strophe des erst spät aufgenommenen Predigtliedes: ,,O Christe, Wahrheit und Leben 2c.'' bewegt sich in gleichen Noten fort, und hat nichts rhythmisch Ausgezeichnetes. Die zehnzeilige Strophe des Adventsliedes: ,,Als Adam im Paradies 2c.'' gehört dem aus lateinischem Kirchengesange stammenden Liede an: Dies est laetitiae; sie ist von den Brüdern und den Lutherischen aus gleicher Quelle entlehnt, und erscheint hier nur mit neuen melodischen Formen. Die elfzeilige des Gesanges vom jüngsten Tage: ,,O ihr alle, die ihr euch dem Herrn vereiniget'' erscheint zu einer Singweise von Tönen ganz gleicher Dauer, und verdient nur wegen ihres Baues im Allgemeinen erwähnt zu werden. Sie besteht aus einem vierzeiligen, einmahl wiederholten Gesätze, dessen drei erste Zeilen dreizehnsylbig sind, die vierte zwölfsylbig ist, und aus einem dreizeiligen, von einer acht-, sechs- und siebensylbigen Zeile. Wir können uns bei allen jenen Formen mit dieser flüchtigen Andeutung begnügen, und gedenken zum Schlusse allein noch mit einiger Ausführlichkeit der fünfzeiligen Strophe des Adventsliedes: ,,Gläubige Seel' schau dein Herr und König wird kommen'' 2c. Ihre erste Zeile ist gegen die übrigen anscheinend von unverhältnißmäßiger Länge, dreizehnsylbig, so wie gegen sie die zweite auffallend kurz, von sieben Sylben, fast nur halb so lang. Ein angemesseneres Verhältniß haben die drei letzten Zeilen, eine achtsylbige zwischen zwei neunsylbigen. Das rechte Maaß indeß stellt sich leicht auch bei den ersten zwei Zeilen her, wenn man die fünf Sylben der drei ersten Worte der beginnenden Zeile, die eine besonders nachdrückliche Aufforderung und Ermahnung enthalten, als bedeutsam erweiternden Zusatz, als feierlichen Eingang betrachtet. Dann stimmt auch der rhythmische Bau der einzelnen Zeilen in der Melodie harmonisch überein. Die zweite und vierte sind lediglich nach der Zwei gemessen; die erste, dritte, fünfte heben mit einem anapästischen Rhythmus an (zwei Kürzen einer Länge in geradem Takte voranstehend) und ihnen folgen zwei trochäische, dreitheilige, in einen Spondäus (zwei

*)



gleiche Längen) ausgehende; denn die bei der Aufzeichnung zuletzt gebrauchte Form der Brevis deutet nur auf den Schluß der Zeile, und das übliche, willkührliche Verweilen auf demselben*).

Wir können an den so eben betrachteten Singweisen uns überzeugen, wie eigenthümlich der böhmische Kirchengesang in melodischer, rhythmischer, und, daß wir so sagen, tonischer Hinsicht ausgebildet gewesen; und dürfen uns des feinen Sinnes freuen, mit dem die Lutherischen eben die besten seiner Singweisen sich aneigneten, und kaum eine bedeutende Form übergingen. Aus dem von ihnen Aufgenommenen können wir seine wesentlichen Vorzüge erkennen, wenn auch freilich nicht alle; wir mußten uns hier begnügen, unserem Zweck zufolge, sein Verhältniß zu dem lutherischen dargelegt zu haben. Ohne die auch auf die Brüdergemeine verderblich rückwirkenden Folgen des böhmischen Aufstandes, ohne die verheerenden Folgen des dreißigjährigen Krieges, hätte auch wohl ein innigeres, durchgreifenderes Verhältniß des einen zu dem anderen Kirchengesange sich gebildet, von dem wir bis dahin manche einzelne, später erstickte Keime wahrnehmen. Vieles nämlich enthält der Kirchengesang der böhmisch-mährischen Brüder, das auf ein lebendiges Verhältniß hindeutet zwischen dem Liturgen und der Gemeine bei dem Gottesdienste. Diese antwortet hier den von Jenem im Gesange vorgetragenen Verkündigungen, Lehren, Lobgesängen aus der Schrift, wie in der katholischen Kirche der Chor dem Priester. Daß eine nähere Beziehung zwischen Gemeinegesang und Kunstgesang, wie sie hieraus hätte entstehen können, auch in ihr wirklich erwachsen sey, wollen wir nicht wagen zu behaupten; allein die in der That geistreiche Art, wie die Brüderkirche hier an die alte anknüpfte, wie sie zumahl die von dieser auf sie übertragenen geistlichen Singweisen lebendig erneute und durchbildete, läßt mit Recht voraussetzen, daß eine solche Beziehung unfehlbar würde entstanden seyn, wäre ihr in dieser Richtung eine längere Zeit ruhiger Entwicklung vergönnt gewesen. Dadurch aber würde auch die lutherische, mit ihr bereits in näheren Verkehr getretene Kirche, sich gefördert gesehen haben, und ihr wiederum durch den größeren Reichthum der Kunstentwicklung in ihrem Schooße förderlich geworden seyn. Denn Ähnliches als dasjenige, wovon wir reden, und woran eine gegenseitige Einwirkung sich hätte einleiten lassen, besaß sie noch zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, unmittelbar vor dem dreißigjährigen Kriege. In der Megalynodia des Michael Prätorius finden wir einige mehrstimmige Tonsätze des Lobgesanges der heiligen Jungfrau, dessen einzelne (ganze oder halbe) lateinische Verse bestimmt sind, von dem Sängerchore vorgetragen zu werden. Dazwischen werden bezügliche Festlieder gesungen, in welche die ganze Gemeine mit einstimmen kann. Jener Lobgesang, der damals, nach Sitte der alten Kirche, noch den Abendgottesdienst an festlichen Tagen beschloß, wurde dadurch in neue, frische Beziehung gebracht zu der jedesmaligen Festesfeier. Was in Hofnung, aus liebendem, gläubigem Gemüthe, die Mutter unseres Heilandes einst weissagend gesungen, das wird nun an dem Gedenktage einer jeden der großen Begebenheiten der Erlösung als ein Erfülltes von seiner Gemeine mit Dank und Anbetung gepriesen. In ähnlichem Sinne finden wir die alte Sequenz für das Fest der Verkündigung Mariä: Mittit ad virginem (Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort) bei eben jenem Meister mit deutschen Liedern durchwoben. Auch die ältere Brüder-

*)

kirche hatte den Lobgesang der Maria wie den des Zacharias (das Magnificat und Benedictus) beibehalten, und sie war bestrebt, jene Lobgesänge der heiligen Schrift und die ihrer eigenen geistlichen Dichter in ein näheres Verhältniß zu bringen. Beide Schriftgesänge wurden in ihr von zwei Chören vorgetragen: den ersten Vers derselben, so scheint es, stimmte, wie in der alten Kirche, der Liturg einleitend an, und dann trug wechselnd, und wohl nur im Einklange, ein Theil der Gemeine das Schriftwort, der andere eine gereimte Umschreibung und Erklärung desselben vor: jenes, nach Art der alten kirchlichen Intonationen, diese, in volksmäßiger Weise. Dem evangelischen Sinne um Vieles angemessener ist diese Art des Gesanges, als die bei Prätorius vorkommende; denn die Stimme der Schrift und ihre Auslegung ertönen hier in einer der Gemeine verständlichen Sprache, sie selber hält sich eines und das andere vor; dort wird mit dem Gesange in einer fremden, nur Wenigen zugänglichen Sprache, und in vaterländischer gewechselt, und nur ein Theil der Gemeine gewinnt von dem Sinne der Feier das volle Verständniß. Eine nähere, in friedlicher Zeit gepflegte Berührung beider Kirchen, eingeleitet schon durch die große Beliebtheit des Brüdergesangbuches, würde für die Liturgie der Lutherischen, und den lebendigen Zusammenhang der Gesangeskunst mit ihr, so wie deren reichere Entfaltung, höchst fruchtbar gewesen seyn; allein sie war ihnen nicht vergönnt. Es wäre alsdann auch zu hoffen gewesen, daß die sinnige Art der Brüderkirche, einzelne Weisen des alten gregorianischen Gesanges Kirchenliedern in der Landessprache anzueignen, sie im bedeutsamsten Sinne für den Gemeinegesang zu gewinnen, festere Wurzel in der lutherischen gefaßt hätte, und daß der Gesang der Gemeine mit der Kunst, als höchster Blüthe der gemeinsamen Feier, in die engste Beziehung getreten seyn würde. Wir finden bei Festgesängen der Brüderkirche, zumahl solchen, die auf die Melodieen alter lateinischer Kirchenlieder sich gründen, die eigenthümliche Einrichtung, daß zwei oder auch drei Strophen derselben abwechselnd von Abtheilungen der Gemeine gesungen werden. Dann folgt ein Lob- oder Dankruf, eine Warnung, eine Bekräftigung, von der ganzen Gemeine angestimmt, und ein Wechsel solcher Art kehrt durch ein ganzes längeres Lied wieder. So in Michael Weisse's Weihnachtslied, das er auf die Melodie der Sequenz Grates nunc omnes, und des ihr angehängten Responsoriums gründete, und das wir auf Veranlassung derselben bereits besprachen. Es ist ein frommes Gespräch der Gemeine in sich selber, eine in der Theilung und Vereinigung um so wirksamere gemeinschaftliche Andacht im Gesange. Länger bald, und bald kürzer, sind in anderen Liedern solcher Art jene Zwischengesänge der ganzen Gemeine; bald ein unverändert wiederkehrender, oder auch wechselnder Ruf von wenigen Zeilen; bald eine eigenthümlich gegliederte Strophe, deren letzte Zeilen durch übereinstimmende Betonung doch wieder auf die ihr vorangegangenen zurückweisen, und diese einzelnen Theile des Gesanges zu einer einzigen, größeren Strophe gestalten. In dieser letzten Art ist jener Lobgesang gestaltet, dessen Melodie auf das lateinische: Ave pulcherrima regina sich gründet:

1. Lob und Ehr mit stetem Dankopfer
Sey Gott unserm Vater, Allmächtigem Schöpfer
Sampt seinem Sohn,
Der hie für uns hat genug gethan!

2. Dem heiligen Geist gleicher weise,
Der mit seiner Gabe die Seelen kann speisen
Und sein Gesetz
Schreiben in der Auserwählten Herz!

3. Diesem Gott, dem einigen Sebaoth
Sey zu allen Zeiten
Lob und Ehr vom ganzen himmlischen Heer
Und auf allen Seyten!

Auf dem ganzen Erdreich
Danksagung und Klarheit
Preiß, Heiligkeit,
Benedeiung, Kraft und Herrlichkeit!

Oft müssen wir aber auch an ein Vorsingen des Liturgen denken, dem die ganze Gemeine folgt. So in dem Auferstehungsgesange: „Freuet euch heut alle gleich." Er beginnt mit vier Zeilen, angeeignet der phrygischen Betonung des ersten Distichons der alten Ostersequenz: Salve festa dies. Dann folgt eine siebenzeilige Strophe auf die Melodie des nach ihr gebildeten Auferstehungsliedes: „Also heilig ist der Tag ꝛc." Jene ersten Zeilen enthalten stets eine Aufforderung, eine Ermahnung; die folgende Strophe ein Danklied, ein Gebet. So in dem letzten Absatze dieses Liedes:

Liturg.

O wie löblich und gut,
So der Mensch recht Buße thut,
Sein Kreuz auf sich legt, und Christo nachträgt,
So lang er sich regt!

Gemeine.

O wie große Herrlichkeit
Ist im Himmelreich allen bereit,
Die itzt mit Einfältigkeit
Lernen Gottes Wahrheit
Und verlangen Christi Gerechtigkeit.
So hilf nun Gott und steh uns bei,
Daß auch diese Freud' unser sey, Amen.

Bald nachher schon, als Johann Horns Cantional der Brüder zuerst erschienen war, finden wir in dem mit Luthers Vorrede herausgegebenen Gesangbuche Valentin Bapsts (1545) das Weihnachtslied Michael Weisse's aufgenommen, dessen erste Strophenkette wir früher mittheilten; außer ihm erscheint von Liedern ähnlicher Gestaltung nur das zuvor angeführte, von Bresler 1618 gesetzte Lied vom jüngsten Tage: „O ihr alle, die ihr euch dem Herrn vereiniget," das wir auch als eine Folge von zwei achtzeiligen Strophen betrachten können, denen sodann ein dreizeiliger Zwischenruf folgt. Bei diesen beiden ist es aber auch geblieben, und nur das erste von ihnen hat eine etwas größere Verbreitung in der lutherischen Kirche gewonnen, das zweite finden wir sonst nicht wieder, und sie hat sich diese ganze Art der Wechselgesänge nicht dauernd angeeignet, es sind keine ähnlichen Lieder von ihren Dichtern versucht worden.

So groß also auch in mannichfacher Rücksicht die Vorzüge des Brüdergesanges seyn mögen, so erfreulich der Gewinn erscheinen mag, dessen der lutherische Kirchengesang durch das aus ihm Entlehnte theilhaft wurde, ja, so viel beträchtlicher, selbst an Zahl, auch bei nur beschränktem Entlehnen, das von daher Angeeignete sich zeigt, als das aus dem alten römischen Kirchengesange, und den Volksweisen bleibend Herübergenommene; dennoch ist die Einwirkung dieser letzten beiden Gebiete eine um so Vieles bedeutendere gewesen, als sie eine lebendige, schöpferisch rückwirkende war, wogegen hier nur die Berührung zweier benachbarter Gebiete erscheint, in anerkennender Neigung und Liebe, aber ohne innige Wechselwirkung. In beiden Gebieten erkennen wir auf ähnliche Weise den Einfluß des Altkirchlichen und des Volksthümlichen; die Beziehungen, die Vergleichungspunkte, die daher entstehen, kommen aber nicht von gegenseitiger Einwirkung her, sondern von den gemeinsamen Quellen, aus denen beide schöpften, und durch sie erfrischt und belebt, ein jedes eigenthümlich, von dem anderen unabhängig, gediehen. Betrachten wir die aus beiden hervorgegangenen Singweisen nach ihren Tonarten, so ist im Allgemeinen das Vorwalten der weichen für die böhmischen Melodieen bezeichnend; sonst finden wir in beiden die kirchlichen Formen, die keiner dem anderen verdankt: eine außergewöhnliche, die wir in dem böhmischen Kirchengesange antrafen, und die der lutherische mit der darauf gegründeten Melodie sich aneignete, blieb dort eine einzelne, hier wurde ihr eigenthümlichster Zug bald ausgelöscht, sie wurde zu einer ihr nahe stehenden, kirchlichen umgebildet. Stellen wir ihre Strophen gegeneinander, so finden wir nur einzelne, in Volkslie-

dern vorkommende, beiden gemeinsam, im Übrigen hat jeder seine eigenen, und wo einmahl Zeilen und Sylbenzahl übereinzustimmen scheinen, schwindet diese Übereinstimmung bei der näheren Beobachtung, oder es kömmt nur die Zahl, nicht das Gewicht der Sylben überein, vollends aber wird durch den besondern Rhythmus der böhmischen Melodieen jede Beziehung wiederum aufgehoben. Den rhythmischen Wechsel endlich hat keiner von dem andern geborgt, sondern in den Volksweisen der Deutschen wie der Böhmen war er in gleicher Weise heimisch. Das durch alle diese bildenden Bestandtheile — oder wollen wir Kräfte sagen — hier wie dort eigenthümlich Hervorgebrachte, bleibt aber, wo es hinübergenommen wird, immer als ein Fremdes einzeln stehen, es erzeugt keine, ihm in irgend einer Beziehung ähnlichen Bildungen; an seiner Ungleichartigkeit bleibt es leicht zu erkennen.

Aber vielleicht fand eine mehr lebendige und fruchtbare Einwirkung beider Kirchengesänge auf einander statt durch die harmonische Behandlung ihrer Melodieen, oder, wie wir es am liebsten nennen, ihre Entfaltung, die vollständige Offenbarung des in ihnen webenden Geistes durch mehrstimmigen Tonsatz? Hier drängt sich denn auch die Frage auf: ob der Kirchengesang der Brüder jemals, wie der lutherische, einheimische Tonsetzer gefunden, die ihn in diesem Sinne bearbeiteten, so daß neben dem einfachen, später oft wieder aufgelegten Singebuche, auch m e h r s t i m m i g e vorhanden gewesen wären? Man hat es vielfach versichert, wohl mit Rücksicht auf die Liebe der Böhmen zur Tonkunst, und ihr großes Geschick für dieselbe, doch ist mir niemals eine bestimmte, auf eigene Anschauung, oder sichere Zeugnisse gegründete Nachricht darüber bekannt geworden. In d e u t s c h e r Sprache ist vor dem Jahre 1566 wohl schwerlich eines erschienen; selbst an dem Daseyn eines b ö h m i s c h e n dürfte zu zweifeln seyn. Die Vorrede des Liederbuches der Brüder nennt, wie wir sahen, deren eigenthümlichen, ursprünglichen Kirchengesang nur einen mehr als hundertjährigen, der also etwa um Johannes Huß Zeiten begonnen haben wird. Daß in den Zeiten gewaltiger Aufregung, glühender Begeisterung, neue Lieder und Singweisen entstanden, ist erklärlich, aber für die K u n s t, im engeren Sinne, namentlich des T o n s a t z e s, waren solche Zeiten kaum förderliche, wie denn die ihnen folgenden der Unterdrückung und Verfolgung es eben so wenig seyn konnten. Die Zeiten Ferdinand des Ersten und Maximilian des Zweiten, selbst die folgenden bis zur Schlacht am weißen Berge, wären die einzigen, von denen vorausgesetzt werden könnte, daß die Kunst des Tonsatzes damals auch die Weisen der Brüder in deren Heimath sich als Aufgabe gestellt habe. Darüber ist uns jedoch nichts berichtet; das etwa vorhanden Gewesene hat wohl der nach Besiegung des böhmischen Aufstandes waltende fanatische Bekehrungseifer, entweder gänzlich zerstört, oder doch unzugänglich und völlig unwirksam gemacht. Wir finden aber auch eines solchen mehrstimmigen geistlichen Liederbuches der Brüder bei deutschen Schriftstellern des 16ten und beginnenden 17ten Jahrhunderts nirgend gedacht; selbst Prätorius schweigt darüber gänzlich, so viel geistliche Tonmeister er in seinen zahlreichen Werken auch nennt, oder auf sie als Vorbilder und Helfer bei mehrstimmiger Behandlung geistlicher Liedweisen hindeutet. An einer lebendigen Einwirkung des böhmischen geistlichen Liedergesanges auf den lutherischen von Seiten der Kunst des Satzes her, ist hienach billig zu zweifeln. Setzen wir aber voraus, wie wir es dürfen, die Entwicklung dieser Kunst sey unter den Böhmen nach eben den Gesetzen, und in gleicher Folge geschehen, wie wir sie bei den Deutschen an den uns glücklich erhaltenen Denkmahlen lutherischen mehrstimmigen Kirchengesanges vollständig zu überschauen vermögen; so hätten wir den Verlust eines harmonischen Kirchengesangbuches der Brüder — war nämlich überall ein solches vorhanden — zwar immer zu beklagen, doch dürften wir ihn nicht einen unersetzlichen nennen. Höchstens wäre dabei die Entbehrung einer erheblichen Kunstanschauung zu bedauern, wenn wir

annehmen müßten, der so reiche, rhythmische Bestandtheil des böhmischen Kirchengesanges sey wohl in mehrstimmigen Sätzen der ihm angehörigen Lieder auch in eigenthümlicher Entwicklung hervorgetreten. Den Anblick einer solchen bietet uns indeß auch der lutherische Kirchengesang in so reichlicher Fülle, daß wir nicht besorgen dürfen, für unseren gegenwärtigen Standpunkt, den einer Geschichte des evangelisch-deutschen Choralgesanges, ein bedeutendes geschichtliches Denkmahl zu vermissen.

Es wäre also nur noch von deutschen Meistern zu handeln, welche böhmische Melodieen geistlicher Lieder zu Aufgaben ihrer Tonsätze gewählt haben. Es sind deren sechs, so viel ich habe finden können: Johann Eccard, und sein Schüler Stobäus, beide Capellmeister zu Königsberg in Preußen; Michael Prätorius zu Braunschweig; Landgraf Moritz von Hessen; Samuel Bresler, Rektor der Schule zum heiligen Geist und S. Bernhardin zu Breslau; Johann Hermann Schein und Gottfried Vopelius, Cantoren in Leipzig. Doch ist zu bemerken, daß dergleichen Singweisen bei ihnen nur gelegentlich vorkommen, sofern nämlich in den Kirchengesang ihrer Wohnorte auch Lieder böhmischen Ursprungs aufgenommen waren, daß aber keiner von diesen Meistern jene Melodieen eigends und ausschließlich für seine Tonsätze gewählt hat.

Johann Eccard setzte die Weise des Hochzeitsliedes: „Laßt uns singen, unsere Stimmen zu Gott erheben" vierstimmig im Jahre 1603, als Gelegenheitsgesang für das Hochzeitsfest Lorenz Laufers, Diakonus am Dom zu Königsberg, und der Dorothea, Wittwe Knaufnagel. Ob er die Weise selber gewählt, ob sie von einem der Brautleute ihm vorgeschrieben war, ist nicht zu sagen. Er hat sie, wie alles, was er gemacht, mit Sinn behandelt, und zumahl dem rhythmischen Baue, wie wir ihn zuvor beschrieben, sein Recht widerfahren lassen. Damit hat er aber nichts geleistet, was wir nicht in den Werken seiner reiffsten Zeit in viel höherem Maaße antreffen, zumahl wo die behandelten Weisen einen größeren inneren Reichthum an Harmonieen darboten, als die eben besprochene. Es ist eine einzelne willkommene Anschauung, die er uns gewährt, aber nicht eine fruchtbare, tiefer wirksame: sein Tonsatz nimmt eine ehrenvolle Stelle ein in dem gesammten Kreise seiner Werke, die wir künftig näher werden kennen lernen, allein das Anregende, Belebende in ihnen, woran sich die Bestrebungen einer, fast ein halbes Jahrhundert fortlebenden, durch ihn gegründeten Preußischen Tonschule knüpfen, finden wir hier nicht eben in eigenthümlicher Weise. Stobäus fünfstimmige Sätze über die Weisen der Lieder: „Den Vater dort oben" und „Dank sey dir gütiger Gott," deren letzter er ein Sterbelied seines Freundes Georg Mylius unterlegte, haben vielleicht dahin mitgewirkt, beide dem lutherischen Kirchengesange dauernd zu erhalten, indem sie deren rhythmischen Bau, wie ihren harmonischen Gehalt eigenthümlich ausprägten; sie haben ihm aber, der Zahl nach, nur Weniges gewonnen. Wegen der Tonsätze Michaels Prätorius und des Landgrafen Moritz dürfen wir auf dasjenige verweisen, was über beide Meister da zu sagen seyn wird, wo von ihrem Verhältnisse zu der Entwicklung des lutherischen Choralgesanges gehandelt werden muß. Prätorius hat, wie schon vorläufig bemerkt worden, eine Melodie aus einer ungebräuchlichen Tonart gesetzt*), und, was von seinen Nachfolgern nicht geschahe, ihre eigenthümliche Leiter unverletzt erhalten. Es ist dieser Leiter eigen, daß sie, wenn einmahl harmonisch behandelt, die Art des Tonschlusses mit der phrygischen gemein hat. Nur das Hervorheben dieses besonderen Schlusses, auch durch die begleitenden Stimmen, hätte das Wesen der Tonart erst fühlbar gemacht. Prätorius hat dies zu thun versäumt, er begleitet die Schlußtöne der Weise, — bei ihm b und a, —

---

*) Der Tag vertreibt die finstre Nacht. S. seinen Tonsatz über die Melodie dieses Liedes Nro. 101 der Beispielsammlung.

durch den weichen Dreiklang auf G und den harten auf D, da er statt des letzten den harten von A hätte wählen sollen. Dadurch klingt nun aber die Weise als eine in G mit der kleinen Terz und Sechste gesetzte, in der Oberquinte oder Dominante schließende, und der Hörer ahnet kaum, welche Tonreihe ihr wirklich zu Grunde liege. So konnte es denn auch leicht geschehen, daß Spätere auch noch die verminderte Quinte dieser Tonreihe, eben ihr Bezeichnendes, in die reine verwandelten; und das seltene Beispiel der in ihr dargestellten, als ungebräuchliche nicht einmahl mit einem besondern Namen genannten Tonart, ist ganz ohne allen Einfluß geblieben. Von *Schein* haben wir bereits der rhythmischen Umbildung der Weise des Abendliedes gedacht: „Die Nacht ist kommen drin wir ruhen sollen;“ seine einfache vierstimmige Behandlung derselben ist würdig und schön, aber es ist die einer einzelnen Melodie, die nicht einmahl einem eigentlich kirchlichen Liede angehört, sondern einem zu häuslicher Erbauung bestimmten. *Vopelius* hat seine Tonsätze meist aus Scheins Cantional entlehnt, wäre also hier allein mit Rücksicht auf die von ihm selber vierstimmig gesetzte Weise des Auferstehungsliedes zu nennen: Christus ist erstanden, hat überwunden; diese gehört indeß nicht einem ursprünglich böhmischen Liede an, sondern einem lateinischen: „Surgit in hac die Christus Dominus,“ ist also hier nicht zu besprechen, so merkwürdig sonst sie auch ist durch ihre Tonart, die, wenn gleich augenscheinlich eine *weiche*, von Joh. S. Bach später als *mixolydisch* gefaßt worden ist.

Derjenige Meister, der verhältnißmäßig die meisten Melodieen des Brüdergesangbuches mehrstimmig gesetzt hat, ist *Samuel Bresler*. Er gab im Jahre 1618 bei Georg Baumann zu Breslau unter dem Titel: Kirchen und Hauß Musica (Concentus Ecclesiastico-domesticus) 30 geistliche Lieder in zwei Theilen heraus. Diese Lieder sind mit ihren Weisen theils aus lutherischen Gesangbüchern genommen, theils sind es Lobwassersche Psalmen mit ihren französischen Weisen; wir begegnen hier einem vierstimmigen Satze über die Weise des alten von Triller umgebildeten Osterliedes: *Du Lenze gut*, so wie einem über die Melodie von Burcard Waldis 98sten Psalm; endlich mehren über Weisen des Brüdergesangbuches. Wie weit dieses letzte damals in Schlesien Eingang gefunden habe, namentlich in den Fürstenthümern Liegnitz und Brieg, — deren Herzoge Georg Rudolph der erste Theil gewidmet ist, — und in Breslau, — dessen Fürstenthumshauptmann Adam Dobschütz, und dessen Bürgermeister, Syndikus und Stadtschreiber der Tonsetzer den zweiten zuschrieb, — können wir daraus ersehen. Der Meister nennt seine Tonsätze eine geringe Beisteuer zum Schmucke des Tabernakels, die er als armer Schulmeister und Musicus dargebracht; wir thun ihm nicht Unrecht, wenn wir in dieses sein eigenes Urtheil einstimmen. Ein gewisses Streben nach Lebendigkeit in Führung der einzelnen Stimmen darf man ihm zugestehen, er hat dieselben jedoch zu oft als für sich bestehende betrachtet, und dadurch der Bedeutsamkeit ihrer Gesammtwirkung geschadet, ja, selbst das widerwärtigste Mißstimmen veranlaßt, das man nicht immer den Druckfehlern schuld geben kann, die sein Werk entstellen. Als Kunstwerk ist seine Gabe nicht von Bedeutung; eine Erwähnung verdiente sie hier nur wegen eines Theiles der Aufgabe, die er sich gestellt hatte.

Wir durften den Kirchengesang der Brüder als eine an sich merkwürdige Erscheinung nicht umgehen, um so weniger, als er mit dem lutherischen in Beziehung getreten ist, und beide von einander geborgt haben. Aber seine Einwirkung auf diesen letzten, wenn wir eine schöpferische, neu gestaltende, allein dieses Namens werth halten, war nur eine geringe, vorübergehende. Für sich genommen jedoch (wir wiederholen es) verdient er, seiner Bedeutsamkeit wegen, eine selbständige Forschung und ausführlichere Behandlung, als der Zweck dieser Blätter ihm hier angedeihen zu lassen erlaubte.

Dritter Abschnitt.

Die kirchlichen Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts.

Die geistlichen Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts, bis gegen dessen erste Hälfte hin, haben wir in dem Vorangehenden schon häufig erwähnt, selbst ausführlich über sie berichtet. Es war dabei die Absicht, die älteren, melodischen, der Vorzeit entlehnten Grundlagen des evangelischen Kirchengesanges, in ihnen nachzuweisen, seyen sie kirchlichen oder volksthümlichen Ursprunges gewesen; die frühesten eigenen Schöpfungen der erneuten Kirche auf dem Gebiete des heiligen Gesanges in ihnen aufzusuchen, sie in ihrer ursprünglichen Gestalt wiederzufinden; wo denn vor allen die Lieder Luthers und ihre Singweisen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nahmen. Dem ersten Aufkeimen, der frühesten Blüthe des neuen Kirchengesanges forschten wir nach in ihnen; ein ausführlicher Bericht über sie, als besonderen Zweig des Bücherwesens jener Zeit, lag außerhalb unseres Zweckes. Auch jetzt ist es nicht die Absicht, sie von diesem Gesichtspunkte aus vorzugsweise zum Gegenstande unserer Betrachtung zu machen, und etwa eine vollständige Übersicht dieses Theiles der Literatur zu geben. Ein anderes Ziel haben wir uns gesteckt bei der zusammenhängenden Betrachtung der vorzüglichsten Bücher dieser Art, von dem Zeitpunkte an, wo wir sie früherhin verließen. Sie soll uns ein Bild gewähren von der großen Thätigkeit der Evangelischen auf diesem Gebiete, bis hin zu dem Schlusse des Jahrhunderts; sie soll uns das Verhältniß des Gemeinegesanges anschaulich machen zu dem neuen Gottesdienste, so wie dessen besondere Ausgestaltung. Denn diese Bücher sind die vorzüglichste Quelle, aus der wir unsere Kenntniß über Beides zu schöpfen haben. So sind denn auch nur Melodieenbücher, nicht geistliche Gesangbücher überhaupt, dasjenige, was uns hier beschäftigen wird, es wäre denn, daß eines oder das andere dieser letzten, wenn es auch keine Singweisen enthält, doch Nachweisungen gewährte, die uns über den Ursprung üblicher Kirchenmelodieen unterrichteten. Aber auch unter den Melodieenbüchern schließen wir einige absichtlich aus von unserer gegenwärtigen Darstellung. Zunächst die mehrstimmigen überhaupt; diesen widmen wir einen besonderen Abschnitt, in welchem wir von den Setzern früherer Kirchenweisen während dieses Zeitraums handeln werden. Eben so bestimmen wir dem Berichte über die Entstehung neuer Melodieen seit der Mitte des 16ten Jahrhunderts eine eigene Stelle, sofern wir deren Urheber namentlich kennen, oder doch die besonderen Umstände aufgezeichnet finden, unter denen sie entstanden; es möge nun Dichter und Sänger, vielleicht auch Setzer, in der Person ihrer Urheber sich vereinigt finden oder nicht. Erhebliche Gründe veranlassen uns zu dieser Anordnung. Mehrstimmige Melodieenbücher, sind sie auch meist gemischte Sammlungen für kirchlichen Gebrauch, wie jene einfachen, die uns hier beschäftigen werden, sind doch vorzüglich geeignet, über das Verhältniß der Kunst des Tonsatzes zu dem Gemeinegesange uns zu belehren, und die Entwicklung ihres Geistes uns anschaulich zu machen; sie eignen sich also zum Gegenstande einer besonders abgegrenzten Darstellung, welche eben diese Aufgabe sich stellt. Neue Melodieen treffen wir zumeist in Sammlungen eigener Hervorbringungen einzelner Meister, die, wenn auch bestimmt den Lieder- und Melodieenschatz der Kirche zu mehren, doch nicht Singebücher unmittelbar für kirchliche Zwecke genannt werden dürfen. Unter diesen begreifen wir nur solche, die dasjenige umfassen, was die Kirche sich bereits angeeignet hatte, was in ihr eingebürgert war. Aus jenen Sammlungen neuer Lieder und Singweisen lernen wir das eigenthümliche Verdienst bestimmter Sänger kennen, gewinnen eine Anschauung ihres Verhältnisses zur Kirche, und belehren uns über die Gründe, weshalb diese, wählend oder verwerfend, ihren neuen Hervorbringungen

gegenübertrat. Wird nun dadurch ein in sich geschlossener, besonderer Bericht über sie wünschenswerth, so ist dies um so mehr noch der Fall, weil jene Sänger mit ihrer Gabe oft auch die des Dichters, nicht selten auch des Setzers verbinden, und dadurch zu einem längeren Verweilen bei ihnen auffordern, als der Gesichtspunkt und die Grenzen unserer gegenwärtigen Darstellung es gestatten. Denn diese hat die Mehrung des Schatzes an geistlichen Liedweisen zum Gegenstande, wie sie aus kirchlich anerkannten Sammlungen hervorgeht.

Den Ursprung einzelner, seit Luthers Auftreten entstandener, und in der evangelischen Kirche heimisch gewordener geistlicher Lieder und ihrer Melodieen können wir allerdings bis zum Jahre 1523 zurückführen, nach dem Zeugnisse jener schon früher besprochenen Sammlung von acht Liedern aus dem Jahre 1524. Die allgemeinere Verbreitung des deutschen geistlichen Gesanges durch eine Reihe nahmhafter Sammlungen heiliger Lieder und ihrer Melodieen beginnt indeß erst im Jahre 1525. Jene acht Lieder, die Erfurter Enchiridien, waren die Vorläufer des, wohl gegen das Ende des Jahres 1524 erschienenen Walterschen Gesangbuches; dieses druckte Peter Schöffer 1525 zu Straßburg nach, und nun traten im nordöstlichen, im südwestlichen Deutschland, so wie im Mittelpunkte des Reichs, geistliche Singbücher an das Licht, die der Ordnung und dem Inhalte nach, mit wenigen Auslassungen oder Zusätzen örtlicher, geistlicher Dichtungen, der Walterschen Sammlung sich anschlossen. Von Wittenberg her ging die Anregung aus; die bedeutenden Landstädte und Hauptorte Erfurt und Breslau, die mächtigen Reichsstädte Nürnberg und Straßburg folgten nach, der Vorrath der Drucker war bald erschöpft; viele dieser Bücher mögen durch den häufigen Gebrauch zu Grunde gegangen seyn, oder man mag sie, bei den seit der Mitte des 16ten Jahrhunderts stattgehabten Gegenwirkungen in katholischem Sinne auch wohl absichtlich vernichtet haben. Zweifellos gehören sie jetzt zu den größesten Seltenheiten, so verbreitet sie auch früher waren. Diese Seltenheit, so wie die nur unvollständigen, oft nicht aus eigener Anschauung herrührenden Nachrichten über manche unter ihnen, und über die in den nächsten Jahren erschienenen gleichartigen Sammlungen, vergönnen uns von Vielem nur muthmaaßend, und nicht mit voller Gewißheit zu berichten, und sichern uns nicht vor unrichtigen Folgerungen aus der Zusammenstellung einzelner, mehr oder minder festgestellter Thatsachen. So viel aber ist als gewiß anzunehmen, daß jenen Büchern in jedem der nächsten Jahre andere, in gleichem Sinne zusammengetragene nachfolgten. Ein um 1526 zu Nürnberg erschienenes Büchlein unter dem Titel: „Das teutsch Gesang so in der Meß gesungen wirdt, zu nutz und gut den jungen Kindern gedruckt" nahm aus dem im vorangehenden Jahre daselbst bei Hans Hergott gedruckten „Handbüchlein geistlicher Gesänge" deren zehn auf, und fügte zwölf andere hinzu. Es enthält nach Riederers Versicherung keine Singzeichen, und ist für uns nur deshalb bemerkenswerth, weil es wohl zu einer umfangreicheren, im folgenden Jahre 1527 erschienenen Sammlung veranlaßt haben mag. Sie war überschrieben: „Die evangelisch Meß teutsch. Auch dabei das Handbuchlein geistlicher Gesänge, als Psalmen, Lieder und Lobgesänge, so am Sonntag oder Feyertag im Ampt der Meß, deßgleichen vor und nach der Predig in der Christlichen Versammlung im newen Spital zu Nürnberg gesungen werden." Dieses Gesangbuch enthielt nicht allein die 38 Lieder des zwei Jahre zuvor daselbst erschienenen Handbüchleins, mit Ausnahme des Psalms: Wohl dem, der in Gotts Furchte steht, also den wesentlichen Inhalt des Walterschen, unter Luthers Augen gesammelten Gesangbuches; sondern auch 13, im Jahre 1526 besonders erschienene Psalmlieder von Hans Sachs, und 16 andere geistliche Lieder verschiedener Dichter, unter ihnen neun Umdichtungen weltlicher Gesänge auf ihre ursprünglichen Weisen zu singen. Wahrscheinlich war es diese Sammlung, welche Luther zu seiner zweiten

Vorrede veranlaßte, die freilich bisher nur bis auf die 1533 zu Wittenberg erschienenen „Geistl. Lieder, auffs new gebessert“ hat zurück verfolgt werden können, allein ohne Zweifel früheren Ursprungs ist, und wohl in das Jahr 1528 zu setzen seyn möchte. Luther beginnt in dieser Vorrede mit dem Lobe Derjenigen, „die sich wohl beweiset, und die Lieder gemehret, so daß sie ihn weit überträfen,“ aber auch der Andern gedenkt er tadelnd, „die wenig Guts dazu gethan;“ er beschwert sich darüber, daß des Zuthuns kein Ende werde, daß die ersten Lieder des Wittenberger Gesangbuches je länger, je falscher gedruckt würden, und ermahnt alle, die das reine Wort lieb haben, dieses Büchlein hinfort ohne Wissen und Willen seiner Urheber nicht zu bessern und zu mehren. Das ernste Wort des hochgeachteten Mannes konnte nicht ohne Wirkung bleiben. Joachim Slüter, Pfarrer zu Rostock, der für Niederdeutschland das Wittenberger Gesangbuch, und den größesten Theil jenes Nürnberger Handbüchleins, in der Mundart jener Gegend herausgab, trennt beider Inhalt auf das Bestimmteste von einander, als zwei verschiedenen Singbüchern angehörend, und nimmt in seinem, dem zweiten vorangestellten Vorworte auf Luthers Vorrede ausdrücklich Bezug. So finden wir es in den zu Magdeburg (1534, 1538, 1540, 1543) erschienenen Abdrücken dieses niederdeutschen Doppelgesangbuches; so in der, durch Hermann Bonnus „Superattendenten zu Lübeck“ verbesserten, bei Johann Ballhorn daselbst 1545 gedruckten Ausgabe desselben, wie es denn überhaupt in dieser Gestalt, örtliche Änderungen und Zusätze abgerechnet, im Norden Deutschlands allgemeine Geltung erhalten zu haben scheint, und in eben dem Maaße sich mehrte, als die Wittenberger Gesangbücher anwuchsen. Nun ist aber, nach Schöbers Zeugnisse*), Joachim Slüter bereits um das Jahr 1532 zu Rostock gestorben; die von ihm in Bezug genommene Vorrede Luthers muß also vor diesem Jahre, in dem fünfjährigen Zeitraume von 1527 bis dahin, bereits bekannt geworden seyn. Aus diesem Zeitraume besitzen wir zwar kein Wittenberger Gesangbuch, wohl aber finden wir eine Nachricht von einem solchen, als im Jahre 1528 bei Hans Weysse daselbst erschienen, das bisher noch nicht wieder zum Vorschein gekommen ist**). Dieses wird, aller Wahrscheinlichkeit nach, die erwähnte Vorrede Luthers enthalten haben, die, wenn sie auch noch in der von Joseph Klug 1535 besorgten, im Sinne der Wittenberger Theologen vermehrten Ausgabe des dortigen Gesangbuches „eine neue Vorrede D. M. Luthers“ genannt wird, doch wohl nur mit Bezug auf die frühere zu Walters Gesangbuche so heißt, und nicht deshalb, weil sie eben damals zuerst erschienen wäre. Wie nun Klugs Gesangbuch die Lieder Luthers allen andern voranstellt, — die Festgesänge zuerst, dann die Katechismus-, die Psalm-, die Lehr-, Bet- und Loblieder; nach diesen „andere der unseren Lieder“ folgen läßt mit beigesetzten Namen ihrer Dichter; ältere Lieder darauf, „zum Zeugniß etlicher frommen Christen (aufgerafft) so vor uns gewest sind in der großen Finsterniß der falschen Lehre;“ endlich mit Lobgesängen aus der heiligen Schrift in ungebundener Rede schließt; so sind wohl auch die früheren Wittenberger Gesangbücher seit 1528 — von dem 1533 erschienenen bezeugt es Schöber***) — auf ähnliche Art geordnet gewesen; wie denn diese Ordnung noch in dem letzten unter Luthers Augen erschienenen und mit einer dritten Vorrede von ihm versehenen Gesangbuche beobachtet ist, das Valentin Bapst zu Leipzig 1545 herausgab. Durch diese Anordnung sollte einem jeden sein Recht werden. Was von Luther und den Seinen herrührte, sollte voranstehen, als den Gründern des neuen Kirchenthums angehörig; das in der

---

*) S. Beitrag zur Liederhistorie S. 79 mit Bezug auf Groschii Vertheidigung der evangelischen Kirche S. 234. 235.

**) Riederer §. 18. Anm. d. S. 144. 146.

***) S. 63 f.

Vorzeit, oder, wenn auch in der Gegenwart, doch außer dem engeren Kreise der Wittenberger Entstandene, sollte nicht ausgeschlossen bleiben, sofern es dem evangelischen Sinne zusagte. Allein eben so wenig wollten die Wittenberger mit fremden Federn sich schmücken, als was sie nicht billigten, unter ihrem Schutze ausgehen lassen. In Bapsts Gesangbuche ist jedoch außer der so eben beschriebenen Folge von Liedern, welche dessen Kern bilden, noch eine beträchtliche Mehrung enthalten gegen die früher zu Wittenberg erschienenen Bücher dieser Art. Es umfaßt nicht allein den vollständigen Inhalt der von Luther drei Jahre früher (1542) herausgegebenen Begräbnißgesänge, sondern, gleich den niederdeutschen Sammlungen, als Anhang noch ein zweites Singbüchlein, unter der besonderen Aufschrift: „Psalmen und geistliche Lieder, welche von frommen Christen gemacht und zusammen gelesen sind.“ Dasselbe weicht jedoch in seinem Inhalt völlig ab von jenen niederdeutschen. Diese nahmen neben den Liedern des bei jeder neuen Auflage allgemach vermehrten Wittenberger Gesangbuches zumeist alles dasjenige in sich auf, was in dem Nürnberger Handbüchlein von 1527 enthalten war, namentlich die dreizehn Psalme des Hans Sachs, und jene neun (von ihnen durch andere noch vermehrten) Umdichtungen weltlicher Lieder mit Beibehaltung ihrer Melodieen. So geschahe es in dem Gesangbuche, das Hans Walter 1543 zu Magdeburg herausgab, so auch in dem bei Johann Ballhorn 1545 gedruckten Lübecker Enchiridion. In der Bapstschen Sammlung dagegen sind diese Lieder verschmäht, und an ihrer Statt andere aus dem Gesangbuche der mährischen Brüder von 1531, meist von Michael Weisse, aufgenommen, und Gesänge anderer, nicht zu dem Wittenberger Kreise gehörender geistlicher Dichter, zumahl Psalmlieder von Ludwig Öler, Wolfgang Dachstein, Matthäus Greiter und anderen; Lieder, die sich im Ganzen auch allgemeiner in der evangelischen Kirche verbreitet und länger erhalten haben. Wie man nun auch wählen mochte hier und dort, zugestehen müssen wir, daß die Sammlungen jener Zeit nicht engherzig auf einen kleinen Kreis bestimmter örtlicher Dichtungen sich beschränkten, daß die Evangelischen im Süden und Norden Deutschlands mit Bezug auf den Kirchengesang in naher Berührung blieben, daß Luther diese in keiner Art abwies, wenn er im Prüfen und Sichten der unter seinen Augen, mit seinem Vorworte herausgegebenen Lieder auch strenger seyn mochte als andere Sammler. Darum erscheint die Anzahl der durch ihn gebilligten, in Bapsts Gesangbuche (1545) enthaltenen Lieder allerdings geringer, als die des Lübecker Enchiridions von demselben Jahre. Rechnen wir von jenen nur acht lateinische Begräbnißgesänge ab, die keine liedmäßigen Weisen haben, und nehmen so die Zahl der Lieder des Hauptgesangbuches auf 81, die des Anhanges auf 40 an, so beträgt die Gesammtzahl aller nur 121, wogegen das Enchiridion deren 199 enthält. Wollte man nun auch nicht in Rücksicht der Wahl der Lieder der Bapstschen Sammlung den Vorzug geben, so wird man ihr diesen, als Melodieenbuch angesehen, unbedingt zugestehen müssen. Das Waltersche Gesangbuch enthält 35 Singweisen zu 32 deutschen geistlichen Liedern; in dem Bapstschen finden sich deren 113 zu 121 Liedern, mit Einschluß der Schriftgesänge in ungebundener Rede und der dazu gehörenden Intonationen, nur die zuvor gedachten acht lateinischen Begräbnißgesänge ausgenommen. Werden nun selbst jene Intonationen — 15 an der Zahl — als bloße von Alters hergebrachte Gesangsformeln, und nicht im Einzelnen ausgebildete Melodieen, ebenfalls mit abgerechnet, so bleiben uns immer doch 98 Singweisen noch übrig; im Laufe von 20 Jahren hätten also die unter Luthers Augen erschienenen geistlichen Gesangbücher fast um das Dreifache an liedhaften Singweisen sich vermehrt. Diese sind nun in Bapsts Gesangbuche sorgfältig, genau, mit schöner scharfer Schrift gedruckt, wie denn überhaupt diese Ausgabe durch wohlgewählte Typen, zierliche Randleisten, beigegebene auf den Inhalt bezügliche Holzschnitte, und saubern Abdruck sich auszeichnet. Jene

niederdeutschen Singebücher dagegen, wenn auch an Liedern reicher, sind doch an Singweisen ohne Vergleich ärmer. Das von Hans Walter 1543 zu Magdeburg gedruckte hat nur 20, das von Hermann Bonnus zu Lübeck herausgegebene Enchiridion (1545) nur 19 Melodieen, deren Druck, anscheinend nicht mit beweglichen Typen, ohne Sorgfalt und Sauberkeit gemacht ist. In der Lübecker Sammlung stehen die Singzeichen bald auf schwarzem Grunde, weiß ausgespart wie die Linien, bald in gewöhnlicher Weise, eng zusammengerückt, oft unleserlich. Über den Liedern, denen keine Singweisen beigegeben sind, namentlich denen des Wittenberger Gesangbuches, findet sich meist keine Bezugnahme auf ihre Melodie als eine allgemein bekannte, und deshalb nicht beigefügte; oft sind eben die gebräuchlichsten Weisen beigezeichnet, wie unter andern die des Liedes „Es ist das Heil uns kommen her," so daß der Grund, weshalb eben nur die vorhandenen zur Aufnahme in die Sammlung gewählt worden, nicht einleuchtet. Nur durch die Bezugnahme auf die Weisen der umgedichteten weltlichen Lieder, welche jene niederdeutschen Gesangbücher enthalten, werden diese uns wichtig, indem sie uns eine Spur gewähren, denselben in den Sammlungen weltlicher Lieder jener Zeit nachzuforschen, und so den Ursprung mancher spätern Choralmelodie zu ermitteln. Deshalb hatten wir an diesem Orte ihrer zu gedenken, und weil sie, die ältesten Denkmahle evangelischen Kirchengesanges in Niederdeutschland, uns zugleich dessen Verhältniß erkennen lassen zu dem oberdeutschen. Das von Bapst herausgegebene Gesangbuch erschien später in vielen Wiederabdrücken, auch Nachdrücken. Im Jahre 1586 gab Zacharias Berwaldt zu Leipzig (41 Jahre nach dessen erstem Erscheinen) es abermals heraus, um Vieles vermehrt, jedoch so, daß alles neu Hinzugekommene in einem zweiten Anhange zusammengestellt, von dem ursprünglichen Inhalte des Buches also gänzlich gesondert war. So hoch ehrte man, lange nach seinem Tode, den Wunsch Luthers, der das ihm und den Seinigen Angehörende nicht mit Fremdem vermischt zu sehen wünschte, daß man, was auch nur unter seinen Augen, mit seinem Vorworte, Eigenes und Fremdes gesondert umfassend, erschienen war, wiederum als ein ihm selbständig Angehörendes betrachtete, und was man hinzuthat, sorgfältig davon trennte. Dieser zweite Anhang enthält jedoch nur eine einzige neue Melodie beigedruckt, die uns zu keiner Betrachtung veranlaßt; wichtiger ist er durch Hinweisung auf elf weltliche Singweisen für geistliche Lieder.

Unter den erheblicheren Melodieenbüchern, die bereits zu Luthers Lebzeiten erschienen, sind noch die von Spangenberg um 1545 zu Magdeburg herausgegebenen Kirchengesänge anzuführen*). Nicht ihres Reichthums halber; sie enthalten, die Altar- und Chorgesänge ungerechnet, nur 24 für den Gesang der Gemeine geeignete Melodieen, und unter ihnen, streng genommen, nur eine einzige, die wir in dem gleichzeitig erschienenen Bapstschen Gesangbuche nicht finden; die des deutschen Agnus dei: „O Lamm Gottes unschuldig." Denn die, obgleich liebhafte, doch für jede Strophe wechselnde Weise des Liedes: „Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort" — die Melodie der Sequenz: Mittit ad virginem — können wir in der Gestalt, wie sie hier erscheint, unter die eigentlich volksmäßigen nicht rechnen; und die Weise des Liedes: Danksagen wir alle (der Sequenz Grates nunc omnes entlehnt) finden wir, wenn auch nicht zu diesem Liede, doch zu dem Weihnachtsgesange von Michael Weisse: „Lobet Gott o lieben Christen" in dem Bapstschen Gesangbuche angewendet. Diese Kirchengesänge sind vielmehr dadurch wichtig, daß sie uns ein Bild der damaligen Einrichtung des sonntäglichen und Fest-Gottesdienstes gewähren, das wir aus ihnen hier entlehnen. Eine jede Feier dieser Art wurde mit dem Gesange des Liedes begonnen:

*) Kirchengesenge, deudsch, auff die Sonntage vnd fürnemliche Feste, durchs gantze Jar, zum Ampt, so man das hochwirdige Sacrament des Abendmals Christi handelt, auffs kürzest durch Johan Spangenberg verfasset.

Komm heiliger Geist, Herre Gott,
Erfüll mit deiner Gnaden Gut
Deiner Gläubigen Herz, Muth und Sinn ꝛc.

Nach einem deutschen Gebet, (Collecte), ohne Gesang, oder nur in den gebräuchlichen redeähnlichen Gesangformeln vorgetragen, folgte dann das Kyrie summum, ein dreifacher Bittgesang an Gott Vater, Sohn und heiligen Geist:

Kyrie, ach Vater, allerhöchster Gott,
Wie klein acht' man doch dein Gebot,
Verschon' unsre Blindheit, die viel Sünd' thut,
Erbarm' dich unser ꝛc.

Danach die deutsche Intonation des Gloria:

Preis sey Gott in der Höhe,

worauf die Gemeine das Lied

Allein Gott in der Höh' sey Ehr',

anstimmte. Nach einem Gebete wurde dann die Epistel des Sonntags vor dem Altare gesungen, und ihr schloß ein bezügliches Lied sich an: so am ersten Adventssonntage der Gesang des durch Luther verdeutschten Hymnus:

Nu komm der Heiden Heiland ꝛc.

Nach dessen Beendigung trat, an die Stelle des Graduale und der Sequenz, der Chor mit dem Gesange des Liedes von der Sendung des Engels an Maria ein, das, wie für den ersten Adventssonntag, so auch für das Fest der Verkündigung Mariä bezeichnend ist:

Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort ꝛc.

Alsdann wurde das Evangelium, deutsch, wie alles Vorangehende, vor dem Altare gesungen; statt des lateinischen Credo stimmte die Gemeine Luthers Lied an

Wir gläuben all' an einen Gott
Schöpfer Himmels und der Erden ꝛc.

auf das die Predigt folgte. Dieser reihte sich dann die Abendmahlsfeier an. Sie begann mit der verdeutschten Präfation: „Wahrlich es ist billig und recht, nützlich und auch heilsam, daß wir dich Herr, allmächtiger Gott, allzeit loben, und (dir) danken durch Jesum Christum deinen Sohn unsern Herrn," welche den Gesang des deutschen Sanctus einleitete, des lutherischen Liedes:

Jesaia dem Propheten das geschah,
Daß er im Geist den Herren sitzen sah ꝛc.

das mit dem Dreimal-Heilig der Cherubim endet, welche dem heiligen Seher in seinem Gesichte erschienen. Dem Sanctus folgte die Vorlesung einer Umschreibung des Vater unser, „die Communicanten zu vermanen zum Gebet," der Gesang der Einsetzungsworte, und dann die Abendmahlsfeier selbst; während ihrer wurden die Lieder gesungen: „Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand" oder „Gott sey gelobet und gebenedeiet, der uns selber hat gespeiset" oder endlich der 111te Psalm „Ich danke dem Herrn von ganzem Herzen" nach Luthers ungebundener Übersetzung, und in der bekannten Gesangsform des Pilgertones. Das deutsche Agnus dei:

O Lamm Gottes unschuldig,
Am Stamm des Kreuzes geschlachtet rc.

trat am Schlusse der Communion ein: es folgte ein deutsches Gebet, der Segen, und der Gesang des Liedes

Verleih uns Frieden gnädiglich
O Gott zu diesen Zeiten rc.

Das Ganze endlich wurde, nach einem abermaligen Gebete, durch das Lied:

Erhalt uns Herr bei deinem Wort rc.

beschlossen. Ähnlich, nur daß Epistel und Evangelium, Gebete und Lieder nach der jedesmaligen festlichen Veranlassung wechselten, wurde ein jeder sonn- und feiertägliche Gottesdienst begangen, und so folgt Spangenberg dem Laufe des ganzen Kirchenjahres. Sein Werk enthält aber auch lateinische Kirchengesänge, ähnlich geordnet, wie denn Luther ja den lateinischen geistlichen Gesang neben dem deutschen aufrecht erhalten haben wollte in der evangelischen Kirche*). Sie nehmen den ersten Theil des Ganzen, ungefähr dessen Hälfte ein, und Spangenberg äußert sich über sie in der Vorrede des deutschen Theiles dahin: „weil der allmächtige Gott in allen Sprachen und Zungen will gelobt und gepriesen seyn, ist hie lateinisch und deutsch bei einander gestellt, das lateinisch umb der schüler und gelerten, das deutsch um der layen vnd ungelerten willen, auf das ein iglicher habe, damit er sein hertz in Gottes dienst erquicke.“ In gleichem Sinne, und Luthers oft wiederholter Ermahnung zufolge, blieb denn auch im Laufe des 16ten Jahrhunderts der lateinische Kirchengesang, neben dem deutschen, ja selbst mit ihm verbunden, stehen, und wir besitzen eine Reihe von Werken, die das Gedeihen jenes ersten beabsichtigten. Das bei weitem wichtigste unter ihnen ist die Psalmodia des Lüneburger Superintendenten Lucas Lossius, zu Wittenberg bei den Erben Georgs Rhau zuerst 1552, sodann in vielen späteren Ausgaben erschienen, mit einer Vorrede Melanchthons vom 1sten Januar 1550, und einer Zueignung des Herausgebers vom 12ten August 1552 an die Prinzen Friedrich und Johann, Söhne Königs Christian des Dritten von Dänemark. In vier Büchern werden uns hier die vornehmsten Gesänge der alten Kirche dargeboten, in ihren Melodieen unverändert, in ihren Worten nur von demjenigen gereinigt, was der Strenge des evangelischen Sinnes anstößig erschien. In dem ersten Buche erhalten wir Antiphonieen, Responsorien, Hymnen und Sequenzen für die Sonn- und hohen Festtage des Kirchenjahres, nach Ordnung desselben; in dem zweiten die Gesänge für die beibehaltenen Feste der heiligen Jungfrau, Verkündigung, Reinigung, Heimsuchung, Geburt der Maria; für die Tage der Bekehrung Pauli, Philippi und Jacobi, Geburt Johannes des Täufers, Peter und Paul, Maria Magdalena, Johannis Enthauptung, Michaelis, Allerheiligen, und der Apostel und Märtyrer insgemein; in dem dritten die Gesänge für das Hochamt — den Hauptgottesdienst, mit der Feier des heiligen Abendmahles verbunden — denen sich auch die Begräbnißgesänge anschließen; in dem letzten endlich die Psalmen mit ihren Antiphonieen und Intonationen, die drei evangelischen Lobgesänge, der Maria, des Zacharias und Simeons nach ihren achtfachen Gesangsformeln, das Te Deum, und die verschiedenen Melodieen des 95sten Psalms (Venite exsultemus Domino) nach ihrer Anwendung bei verschiedenen Festen. Nur neun deutsche Lieder

*) Cantiones ecclesiasticae latinae, dominicis et festis diebus in commemoratione Coenae Domini, per totius anni circulum cantandae. Per Joannem Spangenbergum Herdessianum, Ecclesiae Northusianae Ecclesiasten, collectae et in ordinem redactae. (Am Schlusse: Gedruckt zu Magdeburg durch Michael Lotther. M. D. xl. v.)

mit ihren Melodieen stehen neben diesen lateinischen Gesängen. Noch gegen das Ende des Jahrhunderts finden wir ähnliche Werke. Keuchenthals später ausführlich zu besprechendes Cantional, zu Wittenberg 1573 erschienen, giebt lateinische wie deutsche Gesänge, für die Sonn=, Fest= und Aposteltage des ganzen Kirchenjahres; Opsopoeus zu Mühlhausen (1583) nur lateinische Gesänge, im Sinne des Lucas Lossius; Franz Eler zu Hamburg (1588) eine gleichartige Sammlung, und als deren Anhang eine Reihe deutscher geistlicher Lieder, mit Bezeichnung der Kirchentöne, denen sie angehören. Einzelne Gelehrte versuchten sich an Übersetzungen gebräuchlicher deutscher Kirchenlieder mit Beibehaltung ihrer Maaße, Reimstellung und Melodieen: so Sleidan an Luthers Psalmliede „Ein' feste Burg ist unser Gott;" Stigelius an dessen Bittliede um Bewahrung des ächten evangelischen Glaubens: „Erhalt uns Herr bei deinem Wort;" Selneccer an seinen Liedern über den 12ten und 14ten Psalm „Ach Gott vom Himmel sieh darein" und: „Es spricht der Unweisen Mund wohl;" Wolfgang Ammonius, Pastor zu Dinkelsbühl in Franken unternahm endlich die Übertragung einer ganzen Reihe solcher Lieder, durch die, in Verein mit den beibehaltenen Gesängen der alten Kirche, ein vollständiger lateinischer Gottesdienst „für die Schüler und Gelehrten" im Sinne der evangelischen Kirche ausgestattet werden konnte. Sein Werk, vom dritten Ostertage 1578 dem Markgrafen Georg Friedrich von Brandenburg=Ansbach zugeschrieben, und, wie es scheint, zuerst in eben dem Jahre durch D. Christian Egenolf zu Frankfurth am Main öffentlich gemacht, erschien drei Jahre später, 1581, bei den Erben jenes ersten Herausgebers auf Kosten der Doctoren Adam Conitzer, Johann Kniep und Paul Steinmeyer, in vier Büchern, welche zusammengenommen sechs und achtzig lateinische Übersetzungen bekannter Kirchenlieder enthalten, die ihnen in ihrer deutschen Urgestalt nebst ihren Melodieen beigedruckt sind. Das erste Buch giebt: „Kirchengesäng' vom Catechismo und den besonderen Hauptstücken christlicher Lehre (19 Lieder); das zweite, „Kirchengesäng' von etlichen fürnehmen Psalmen Davids (27 Lieder); das dritte: „Kirchengesäng' von Festen und Christlichen Zusammenkünften" (18 Lieder); das vierte endlich: Kirchengesäng', welche aus den alten lateinischen verteutschet, oder der gleiche gleichen entgegengesetzt und jetzund bräuchlich sind" (22 Lieder). Die Vorrede verbreitet sich über den Nutzen von Übertragungen, wie sie hier geboten werden; unter den Gründen dafür spricht Ammonius auch folgenden aus: würden geistliche Kernlieder (sagt er) mit Beibehaltung ihrer Maaße und Singweisen lateinisch umgebildet, so könnten sie auch Ausländern, die der deutschen Sprache unkundig, der lateinischen aber mächtig seyen, zu frommem Gebrauche dienen; auf solche Art würden diese endlich mit den evangelischen, hochgelobten Kirchen zu rechter Einmüthigkeit in der wahren Lehre zusammenwachsen, und Gott mit ihnen einstimmig verkündigen und preisen. Wir wissen nicht, ob dieser Zweck irgendwie erreicht worden sey; den Katholischen dagegen erregte der Versuch, die evangelische Kirche durch solche Mittel zu mehren, großen Unwillen, wie er sich namentlich in der Vorrede von Caspar Ulenbergers Psalmliedern (Cöln 1582) lebhaft ausspricht, der hierin einen Frevel erblickt gleich dem alter ketzerischer Sekten, die durch anmuthige Melodieen ihren in Lieder gebrachten verderblichen Irrthümern allgemeinen Eingang zu verschaffen gestrebt hätten.

Größeren Umfanges noch als die lateinische Liedersammlung des Ammonius ist Johann Lauterbachs Cithara Christiana Psalmodiarum sacrarum (Christliche Harpfen geistlicher Psalmen und Lobgeseng), die zu Leipzig um 1585 in sieben Büchern erschien. Das erste derselben enthält Psalme, das zweite Festlieder, das dritte Katechismusgesänge, das vierte „die Haupttafel von aller heiligen Orden und Ständen Ampt in dieser Welt;" das fünfte führt den Titel des Buches der Gottseeligkeit, das sechste der seeligen Sterbekunst, das siebente endlich begreift die Hymnen, zumeist alte, ursprünglich lateinische. Diese,

wie die Festlieder, sind der zahlreichste Theil des Buches, das im Ganzen 175 Lieder giebt mit 94 Melodieen; der Herausgeber selber hat von jenen 44 beigesteuert, und alle Lieder Luthers, so wie die meisten Johann Herrmanns in lateinischen Übertragungen seinem Werke einverleibt. An Melodieen geben Ammonius wie Lauterbach nichts, das uns nicht schon durch frühere oder gleichzeitige geistliche Gesangbücher bekannt wäre, wenn wir eine Melodie aus der versetzten dorischen Tonart zu dem (vierzeilig abgetheilten) Liede: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" ausnehmen, die (auf der Rückseite des 67sten Blattes) von Ammonius mitgetheilt wird, jedoch keinen Anklang gefunden zu haben scheint.

Wir haben dasjenige, was im Laufe des 16ten Jahrhunderts in der evangelischen Kirche auch für lateinischen geistlichen Gesang geschahe, bei Gelegenheit unseres Berichtes über das Werk Spangenbergs in diese gedrängte Darstellung fassen wollen, um jenen, uns fremden Gegenstand, den wir doch nicht außer Acht lassen durften, hier im Zusammenhange abzuhandeln, dann aber ohne Unterbrechung und Abschweife unserer eigentlichen Aufgabe uns widmen zu können. Zu dieser kehren wir nun zurück, zu den deutschen geistlichen Melodieenbüchern, die im Laufe des 16ten Jahrhunderts und namentlich nach Luthers Heimgange erschienen.

Unter diesen blieben die von Wittenberger Theologen besorgten, überhaupt die in Sachsen, der Wiege der Kirchenverbesserung, erschienenen, auch jetzt noch die hauptsächlichsten, aus denen die Herausgeber in anderen Gegenden schöpften, und die den Kern ihrer Kirchengesangbücher bildeten. Der späteren Ausgaben und Nachdrücke des Bapstschen Gesangbuches ist schon Erwähnung geschehen; von einem zu Wittenberg (1562) durch den dortigen Superintendenten Paul Eber übersehen und vermehrt herausgegebenen Melodieenbuche finde ich nur die Nachricht seines Daseyns. Aus eigener Anschauung dagegen ist mir das 1573 durch Keuchenthal bei dem dortigen Buchhändler Samuel Seelfisch herausgegebene, durch Lorentz Schwenck gedruckte bekannt. Es führt den Titel: „KirchenGesenge, latinisch und deudsch, sampt allen Euangelien, Episteln vnd Collecten, auff die Sonntage vnd Feste, nach Ordnung der Zeit, durchs gantze Jhar, zum Ampt, so man das hochwirdige Sacrament des Abendmals unseres Herrn Jesu Christi handelt, oder sonst Gottes wort prediget, in den euangelischen Kirchen breuchlich. Aus den besten Gesangbüchern und Agenden, so für die Euangelischen Kirchen in deudscher sprach gestellet vnd verordnet sind, zusammengebracht, Vnd itzund erstlich auff diese Form in Druck ausgegangen." Eine kurze Erinnerung D. Christoph Petzels an den Christlichen Leser, gegeben Wittenberg am Tage Michaelis Anno 1573, belehrt uns, in welchem Sinne das Buch zusammengetragen sey. Es sey nicht für eine einzelne Kirche geschehen, sondern um dem oft ausgesprochenen Bedürfnisse eines allgemeinen evangelischen Cantionals abzuhelfen. Zuerst habe es Johann Keuchenthal, Pfarrherr auf S. Andresberge, etlichermaaßen zusammengebracht, nachmals sey es, mit viel anderen Gesängen vermehrt, durch den gegenwärtigen Verleger „vff diese Form in Druck verordnet" und auf seine Kosten herausgegeben. Es folgt dann Keuchenthals Zuschrift: er widmet sein Werk Volkmar Wolffen, Herrn zu Lora und Klettenberg, und Richtern und Rath, Bergmeistern und Geschwornen, Viertelsmeistern und Eltesten der löblichen freien Bergstadt S. Andresberge, und zeichnet diese Widmung „am 25sten Martii Anno 1573, auff welchen Tag Adam soll seyn erschaffen, vnd auch unser lieber HErr Jesus Christus in dem züchtigen Leibe und geheiligten Geblüte der Hochgelobten Jungfrawen Marie, durch vberschattung des Allerhöchsten Mensch worden, vnd hernach an selbigem Tage sich selbs seinem himmlischen Vater zu einem süßen Geruch auff dem Hohen Altar des Creutzes, zur versünung für vnsere, vnd der gantzen Welt Sünde auffgeopfert hat, dem sey lob, ehr vnd preis gesagt, in Ewigkeit,

zu Ewigkeit, Amen.“ So sollte dieses Buch, der gesammten evangelischen Kirche bestimmt, zum Preise des Schöpfers und Erlösers, an dem Tage, der so viel geheimnißvolle Wunder in sich vereinigte, dem Schutze derjenigen empfohlen seyn, unter deren Augen es entstanden war! Es schließt sich der Ordnung des Kirchenjahres an, vom ersten Adventssonntage bis zum 26sten Sonntage nach Trinitatis; alsdann folgen, von der Rückseite des 458sten Blattes ab, Gesänge: am Sonntage nach dem Christtage; nach dem neuen Jahrstage; am Feste der Taufe Christi; an den Tagen der Apostel, als: S. Andreas, Thomas, Pauli Bekehrung, Matthias, Philippi und Jacobi, Peter und Paul, Jacobi, Bartholomäi, S. Matthäus, Simon und Judas, zwischen welche auch solche eingeflochten sind, die sich auf die Tage Maria Magdalena, S. Lorenz, Johannis Enthauptung, Michaelis beziehen. Diesen schließen sich an: die Litaney, lateinisch und deutsch; einige Psalmen, zum Gebrauch an den Sonntagen nach der Predigt; Pauls von Spretten Bet- und Bußlied: „Hilf Gott wie ist der Menschen Noth so groß;“ Hochzeitspsalmen; die drei evangelischen Lobgesänge; Hymnen zum Morgengebet auf die Wochentage; Antiphonieen auf die acht Kirchentöne. Ein genaues Verzeichniß ordnet den reichen Inhalt des Ganzen nach Art und Bestimmung, und erleichtert die Auffindung alles Einzelnen durch eine zweite Zusammenstellung der Lieder nach den Anfangsbuchstaben ihrer ersten Zeilen.

Der Lieder sind im Ganzen 212, der Melodieen, soweit sie beigezeichnet sind, 165; beides um Vieles mehr als in Bapsts Gesangbuche. Man erkennt deutlich die Benutzung der besten bis dahin erschienenen Gesangbücher und Agenden, wie der Titel sie versichert; so ist unter andern Vieles aus den, damals erst seit einigen Jahren an das Licht getretenen vollständigen Kirchengesängen der böhmisch-mährischen Brüder entlehnt, doch mehr an Liedern als eigenthümlichen Singweisen derselben, da die meisten der aufgenommenen zu denen gehören, die aus altem lateinischen Kirchengesange stammen. Wir treffen hier auch, soviel mir bewußt, zum ersten Mahle in einem evangelischen Kirchengesangbuche, „die Passion, deudsch in Personen gestellt,“ das heißt, vorzutragen durch den Evangelisten, als Erzähler; durch die in seiner Erzählung redend eingeführten Personen; — Christum, einzelne der Jünger, seine Richter ꝛc. — und durch andere, als Mehrheit darin auftretende, — die Jünger als Gesammtheit, das Volk, die Kriegsknechte, u. s. w. (turbae nach dem lateinischen Ausdrucke). Eine Mittelgattung entstand durch diese Art des Vortrags zwischen einfacher Erzählung und lebendig gegenwärtiger Darstellung, und dadurch wird dieser so wichtige Theil der Evangelien vor allen andern, in dem kirchlichen Kreise vorkommenden ausgezeichnet. Es mag seyn, daß man eben damals zuerst begann, die Leidensgeschichte des Herrn deutsch vorzutragen auf diese Art: ihren lateinischen Vortrag in jener herkömmlichen Weise hatte man wohl an vielen Orten aus der alten Kirche her beibehalten, schon seiner Bedeutsamkeit wegen; einmahl beseitigt, würde man ihn kaum wieder eingeführt haben. Die hier mit Singzeichen aufgenommene Leidensgeschichte in deutscher Sprache ist die in Matthäus Evangelium aufgezeichnete: eine kurze vierstimmige Einleitung geht ihr voran, ein gleichartiger Schluß folgt ihr: außer beiden sind nur noch die turbae vierstimmig behandelt, alles Übrige ist im Choralton gehalten. Vierzehn Jahre später, in D. Nicolaus Selneccers 1587 zu Leipzig herausgegebenen „Christlichen Psalmen, Liedern und Kirchengesängen,“ von denen, da ein großer Theil derselben und ihrer Singweisen von dem Herausgeber herrührt, später die Rede seyn wird, finden wir auch die Leidensgeschichte nach dem Evangelisten Johannes auf ähnliche Weise behandelt*), können jedoch aus der Art, wie Selneccer diese und die

*) S. 285 — 380.

des Matthäus einführt, und aus dem Unterricht, den er über beider Vortrag giebt, abnehmen, daß sie in dieser Weise nicht in allen Kirchen eingeführt gewesen sey. „Wir wollen hieher setzen, sagt er, die Weise, wie wir in etlichen Kirchen die Passion aus den Evangelisten Matthäo und Johanne pflegen zu singen: da der Evangelist allzeit ist eine Person, die den Text, oder historicam narrationem singet, wie auch Christus ein' sonderbare Person im Singen seyn soll. Der Chor aber repraesentirt der Jüden, und der Apostеln Rede mit einander, und singet zugleich Figural. Der andern Personen, als Judä, Caiphä, Petri u. s. w. Reden und Antwort können durch ein' einige Person auch verrichtet werden. Gott gebe sein Gnad, das solchs auch zu seinem Lob und Ehren gereichen möge, Amen." Wäre dieser Gebrauch ein noch allgemeiner gewesen, so hätte es jener Fingerzeige offenbar nicht bedurft. So hatte aber Luther das Absingen der Leidensgeschichte nach allen vier Evangelisten, wie es zuvor statt gefunden, in dem Vorworte zu seiner deutschen Messe für ein äußerliches Werk erklärt, an dessen Übung festzuhalten keine Verpflichtung vorhanden sey; nur die Passion in der Marterwoche zu predigen, mindestens am Charfreitage, hatte er geboten. Diesem zufolge mochte denn, je nach dem besonderen Werthe, den man auf diesen gottesdienstlichen Gebrauch legte, derselbe in einigen evangelischen Kirchen ganz, in anderen theilweise gefallen seyn: später mochte hin und wieder Sebald Heydens bekanntes Lied „O Mensch bewein' dein' Sünde groß," dessen drei und zwanzig Strophen die ganze Leidensgeschichte in Reime fassen, die Stelle der von den Geistlichen und dem Sängerchor vorgetragenen biblischen Erzählung eingenommen haben. Gebunden war man an das Alte nur durch freie Überzeugung von seiner Erbaulichkeit; behielt man es hier bei, weil man sich lebhaft und heilsam angeregt fand durch den bisherigen, eigenthümlich vor Anderem ausgezeichneten Vortrag des Berichtes von der Vollendung des ewigen Opfers Christi, so hielt man dort es dagegen heilsamer, diese Erzählung der Gemeine in Liedform in den Mund zu legen, damit das von allen einmüthig Gesungene sich den Gemüthern tiefer und bleibender einpräge.

Nächst Keuchenthals Gesangbuche ist unter den in Sachsen erschienenen das von den Churfürstlichen Hofpredigern D. Martin Mirus und Matthäus Trage zu Dresden zusammengebrachte, durch den Hofmusikus Martin Fritsch und den Buchdrucker Gimel Bergen daselbst im Jahre 1593 herausgegebene, das wichtigste und reichhaltigste*). Es ist am 24sten Mai jenes Jahres von den genannten beiden Herausgebern dem damaligen Administrator des Churfürstenthums, Friedrich Wilhelm, Herzog zu Sachsen, Landgrafen in Thüringen und Markgrafen zu Meißen gewidmet, und enthält, — das Beschlußlied nicht gerechnet — 241 Lieder mit 180 dazu gehörenden Singweisen: von jenen also 29, von diesen 15 mehr als das Keuchenthalsche. Rechnen wir jedoch hievon sieben lateinische Begräbnißgesänge und deren Melodieen ab, welche dem Dresdner Gesangbuche mit dem Bapstischen gemeinschaftlich sind, und die wir aus gleichem Grunde wie dort, auch hier nicht in Anschlag bringen, so vermindert sich die Anzahl der in jenem mehr enthaltenen Lieder und Singweisen auf 22 und 8, und kann namentlich, was diese letzten angeht, nicht beträchtlich genannt werden. Dagegen enthält unsere Sammlung einige Lieder, die dem Inhalte und Werthe nach eine

*) Gesangbuch darinnen Christliche Psalmen und Kirchen Lieder D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen. Alle sampt mit den Noten vnn ihren rechten Melodeyen, wie solche in der Churfürstlichen Sächsischen Schloßkirche zu Dresden gesungen werden. Jetz aufs new nach den Festen vnd nach D. Lutheri Catechismo, auch Auff die Begräbniß, Lateinisch vnnd deudsch, fein ordentlich verfasset, vnd zusammen gebracht, desgleichen zuvor niemals geschehen. Allen Christlichen Haußvätern vnd Haußmüttern inn jhren Heusern, mit ihren Kinderlein, so wol als in Kirchen vnd Schulen sehr nützlichen vnd dienstlichen. Gedruckt in der Churfürstlichen Stadt Dreßden, bei Gimel Bergen. Cum privilegio Friderici Wilhelmi Elect. Sax. Administ. Anno MDXCIII. 1593.

wahrhafte Bereicherung des evangelischen Kirchengesanges sind, und welche, so weit meine Forschung reicht, eben sie zum ersten Mahle aufgenommen hat. Ich nenne nur jene beiden: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr," dessen Melodie mindestens mir zum ersten Mahle hier in einer kirchlichen Sammlung begegnete, und „Von Gott will ich nicht lassen" von Martin Schalling und Ludwig Helmbold gedichtet; beide damals nicht lange erst entstanden, allein durch ihre Wahrhaftigkeit und Innigkeit so allgemein ansprechend, daß sie sogleich Eingang fanden in die Kirche*). So erscheint auch hier zum ersten Mahle als in dieselbe aufgenommen das Lied: „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich," dessen Weise, und deren vierstimmiger Tonsatz, von dem damals in Dresden angestellten Capellmeister Scandelli herrührt, so wie wohl auch der von der Melodie des Liedes: „O Lamm Gottes unschuldig" ihm angehören wird; beide sind die einzigen Sätze dieser Art, welche unser Gesangbuch enthält. Am Ende des alphabetischen Verzeichnisses der Gesänge dieses Buches, womit dasselbe schließt, finden wir die Unterschrift: „Ende des ersten Theils dieses Gesangbuches. Festina lente." Es ist kaum zu glauben, daß die Sammler, von denen dasselbe zusammengetragen war, schon damals einen so bedeutenden Liedervorrath gehabt, um einen 2ten Theil ihrer Sammlung damit auszustatten, wie denn auch von der Herausgabe eines solchen nirgends eine Nachricht sich findet. Wahrscheinlich war mit jenen Worten nur eine Hofnung, und ein Vorbehalt ausgesprochen. Dem Dresdner Gesangbuche ist offenbar das Bapstsche, das letzte bei Luthers Lebzeiten erschienene, zu Grunde gelegt; ist doch Manches von dessen innerer Einrichtung in dasselbe übergegangen, auch Luthers Vorrede zu jenem ihm vorangestellt. Um so weniger konnte es den Herausgebern entgehen, daß seit jener Zeit, innerhalb 48 Jahren, der Lieder= und Melodieenschatz der evangelischen Kirche um das Doppelte sich vermehrt habe; um so gewisser durften sie, bei der Rüstigkeit ihrer Zeitgenossen auf dem Gebiete des kirchlichen Dichtens und Singens, der Hofnung Raum geben, jener Schatz möge bald in dem Maaße anwachsen, daß eine zweite, gleich umfangreiche Sammlung der ihrigen sich anschließen könne. Möchten auch Jahre darüber hingehen; mit Weile eilend, meinten sie, werde dieses Ziel sich wohl erreichen lassen, und sie sprachen dies in jenem gemeinen Sprüchworte aus, mit dem sie ihr Werk beschlossen. Sie haben sich darin nicht getäuscht, wenn auch eine Fortsetzung desselben in ihrem Sinne nicht stattgefunden hat.

Über die damalige Einrichtung der kirchlichen Feier giebt unser Gesangbuch uns keinen bestimmten Aufschluß, wenn es auch eine Zusammenstellung der darin enthaltenen Lieder mit Rücksicht auf ihren Gebrauch an Fest= und Sonntagen giebt. Daß der Gebrauch des Absingens der Passion in der Charwoche nach Art der alten Kirche, in Dresden nicht beibehalten worden, und man vorgezogen habe, die Leidensgeschichte, in Liedform gefaßt, in den Gemeinegesang aufzunehmen, dürfen wir daraus schließen, daß statt der deutschen Passionen wie Keuchenthal und Selneccer sie bieten, hier nur Passionslieder in diesem Sinne gefunden werden: Hilf Gott, daß mir gelinge, — O Mensch bewein' dein' Sünde groß, — Da der Herr Christ zu Tische saß, — Wollt ihr hören ein neu Gedicht rc., ein Lied, aus der Erzählung der vier Evangelisten von dem Leiden des Herrn zusammengetragen.

Unter den oberdeutschen Städten hatte Straßburg mit zuerst das zu Wittenberg gedruckte Waltersche Gesangbuch vervielfältigt, und eine neue selbständige Sammlung, meist von Psalmliedern, zu=

*) Die Entstehung dieser Lieder und ihrer Melodieen wird im vorletzten Abschnitte ausführlich besprochen werden.

sammengestellt. Riederer*) nennt uns unter den bei Luthers Lebzeiten erschienenen Gesangbüchern auch ein, daselbst um 1537 durch Hans Preusse im Verlage Wolff Köphls herausgegebenes, ohne jedoch dabei zu bemerken, ob es Singzeichen enthalte oder nicht. Vielleicht meint er damit ein in jenem Verlage erschienenes, in der Breslauer Universitätsbibliothek aufbewahrtes Melodieenbuch, dem jedoch keine Jahrzahl beigefügt ist. Es führt den Titel: „Psalmen und Geystliche Lieder, die man zu Straßburg, vnd auch die man inn andern Kirchen pflägt zu singen. Form und gebet zum einsegen der Ee, dem heiligen Tauff, Abentmal, Besuchung der Kranken vnd Begrebnüs der abgestorbenen. Alles gemert vnd gebessert." Wolfgang Köphl, der Verleger, führt dieses Buch mit einem Vorworte ein. Seit etlichen Jahren, sagt er, sey es der Brauch in der Gemeine zu Straßburg, die Ehe auf schriftmäßige Art einzusegnen, und so auch Taufe und Abendmahl zu feiern; man singe Psalmen, und geistliche Lieder „so auch schriftlich, vnn aus bewertem geist angestellet seyn, wie das leichtlich verstanden würt von allen, so nitt mit rumsüchtigem zanck die sach erwegen vnd richten." Er habe jene Kirchenübungen oft gedruckt, und allemahl neue Psalmen und Lieder hinzugethan, „so hie oder anderßwo außgangen," damit durch sie der Gemeine Übung und Fleiß erfrischet, und sie zu weiterer Erkenntniß Christi gereizt und getrieben werde. Daß die Gemeine dadurch mit Gesängen überschüttet oder verwirrt werden möchte, sey nicht zu befürchten. Kein Psalm bleibe ohne Frucht, wenn er mit Andacht des Gemüthes gehandelt werde, und Gottes Gnade dabei sey, „sintemal an allen orten das eynig lebendig wort, Christus Jesus, mit den windlen des buchstaben verwicklet, fürgetragen ist." Weil aber Paulus nicht allein zu Psalmen, sondern auch andern geistlichen, lieblichen Liedern ermahne, seyen auch deren in dieses Singebuch aufgenommen. Freilich nur die bewährten, „die nit allein den reinen schriftlichen sinn in sich halten, sonder auch die art vnn kraft des Heiligen Geistes etwas gewaltiger beweisen;" denn mit Liedern, welche die rechte geistliche Art und Lieblichkeit nicht hätten, oder Lehren einführten, welche die Lauterkeit des Heiligen Evangelii betrüben, und verunreinen würden, dürfe die Gemeine Christi nicht beschwert werden. — Dem Buche, wie es mir vorliegt, ist aber auch ein Anhang beigebunden; ob ursprünglich dazu gehörend, ob nur zu Bequemlichkeit des Besitzers beigefügt, ist nicht zu entscheiden. Man dürfte das Letzte voraussetzen, denn unser Liederbuch hat Seitenzahlen (331), der Anhang Blattzahlen (151). Er ist überschrieben: Psalter. Das seyndt alle Psalmen Davids, mit jren Melodieen, sampt viel Schönen Christlichen Liedern vnd Kyrchen übungen, mit seynem Register, An. MDXXXVIII (1538). Wolf Köphl, der Herausgeber, bemerkt: er habe früher die Psalmen und Geistlichen Lieder, wie man sie in den Christlichen Gemeinen hin und wieder pflege zu singen, stückweise gedruckt, wie er sie zu jeder Zeit habe bekommen können. Nun sey durch viel berühmte Dichter ein ganzer Psalter bis ans Ende vollbracht, und diesen habe er samt den vorigen Kirchenübungen und geistlichen Liedern zusammen in dies Büchlein gedruckt. Am Schlusse des Ganzen heißt es dann: „folget das ander Theyl der Psalmen vnd Christlichen Lieder." Man könnte annehmen, das hier voranstehende Liederbuch bilde diesen andern Theil: dieses ist aber auch mit den Worten: „Das Erst Teyl" bezeichnet. So wahrscheinlich es also auch seyn mag, daß beide Bücher sich auf einander beziehen, so wird man doch annehmen müssen, daß in dem vorliegenden Exemplare zwei verschiedene Ausgaben derselben verbunden sind, und es wird die des Singebuches, das, nach dem Vorworte des Psalters, wohl schon vor demselben vorhanden war, vielleicht in das Jahr 1537 gesetzt werden dürfen.

*) §. 21. Not. m. S. 164. 165.

Das Gesangbuch enthält 87 Melodieen zu 130 Liedern, an diesen also mehr, an jenen weniger als das Bapstische. Die Singweisen erscheinen zumeist in Choralnoten, wenige ausgenommen; zu diesen gehören die der lutherischen Lieder: „Ein' feste Burg ist unser Gott" und „Vater Unser im Himmelreich," deren letzte ich hier zum ersten Mahle gedruckt sahe. Der Psalter enthält 148 Lieder, also keineswegs ein vollständiges Psalmbuch, zumahl unter jenen auch noch andere geistliche Lieder begriffen sind, „hin vnn wider auß der schrift gezogen, sampt denen die nach anmutung des geystes gemacht sind worden." Der Melodieen sind 30, die bis auf eine einzige in Choralnoten aufgezeichnet sind; bei den meisten Liedern werden bekannte Singweisen in Bezug genommen, auch weltliche, als „Rosina wo war dein' Gestalt; der Unfall reut mich ganz und gar; König Laßlins Ton ꝛc." Beide Bücher gingen nur um wenige Jahre einem umfassenden Straßburger Kirchengesangbuche voran, von dessen Daseyn, und seinem Erscheinen um 1541 eine spätere Ausgabe uns Kunde giebt; aus eigener Anschauung ist die frühere mir nicht bekannt. Die spätere führt den Titel: „Das Gros KirchenGesangbuch, darinn begriffen sind die allerfürnemsten und besten Psalmen, Geistliche Lieder, Hymnen, vnd alte Chorgesenge, Aus dem Wittenbergischen, Strasburgischen, vnd anderer Kirchen Gesangbüchlein zusamen bracht vnd mit vleis corrigirt vnd gedrucket. Hat nahe an L Stücken jetzund mehr, dann das Erste Kirchengesangbuch, Anno XLI allhie ausgangen, deren etliche gantz new hinzu gethan sind. Für Christliche Statt vnd Dorff Kirchen, Latinische vnd deudsche Schulen zugericht. Gedruckt zu Strasburg, bei Georgen Messerschmid, Anno MDLX. (1560.)" Wir sehen, das Wittenbergische Gesangbuch blieb das Vorbild und die Grundlage für die späteren Sammler, auch im südlichen Deutschland; auch dort dachte man nun nicht mehr an Zusammenstellung eines örtlichen, sondern allgemeinen evangelischen Gesangbuches. Das vorliegende wird durch eine Vorrede D. Martin Bucers eingeleitet. Nachdem er Kraft und Würde der Tonkunst gebührend gepriesen, zeigt er, um wie viel sündlicher also der Mißbrauch derselben sey zu Buhlliedern; er redet eindringlich von der Nothwendigkeit diese zu verdrängen, der sangeslustigen Jugend von frühe an heilsame Gesänge in die Hand zu geben, und sie dabei aufzuerziehen, wozu dann die Eltern ernstlich und dringend ermahnt werden. Das Buch ist in Hoch Folio mit großen, schönen Schriftformen gedruckt. Abtheilungen, Haupt-Überschriften, Anfänge der Perioden, Zeilen, Strophenabsätze, sind durch rothe Schrift ausgezeichnet: rothe Initialen, auch wohl Anfangsworte dienen dem Ganzen zur Zierde. Die Tonzeichen, durchhin schwarze Choralnoten, stehen auf Systemen von fünf rothen Linien. Das Ganze bietet uns zuerst: „Etliche schöne Hymni, reimweis verdeutscht;" es sind deren 26, mit eben soviel dazu gehörigen, meist aus altem lateinischen Kirchengesange stammenden Singweisen. Übertragungen des Kyrie eleison, Gloria, des Glaubensbekenntnisses; das Vaterunser; Luthers deutsches Sanctus: Jesaia dem Propheten das geschah, werden hier ebenfalls unter den Hymnen mit aufgeführt. Der übrige Inhalt des Buches ist in drei Abtheilungen zusammengefaßt. „Der erste Theil haltet in sich die Psalmengesenge" lautet die Überschrift des ersten. Er bringt 41 Psalmlieder, mit 42 dazu gehörigen Singweisen; die drei evangelischen Lobgesänge, auch wohl die größeren Psalmen genannt, sind darunter mit begriffen. Der Lobgesang der Maria erscheint hier wie in Köphls Singebuche in der gereimten Umschreibung des Symphorian Pollio: „Mein' Seel' erhebt den Herren mein" mit seiner schönen, der Melodie des Liedes: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" etwas anklingenden, dorischen Weise, die aber hier regelmäßig endet, und in ihrer Kraft und Erhabenheit der nur unbeholfenen Dichtung weit überlegen ist. Die Loblieder des Zacharias und Simeon sind in Johann Englisch Dichtungen aufgenommen: „Gebenedeit sey Gott der Herr," und „Im Friede dein, o Herre

mein," doch ist neben dem letzten auch Luthers: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" mitgegeben, unter der Bemerkung: „das erstgesetzte Lobgesang Simeonis des altvatters besser in reimen darneben." Dieser erste Abschnitt schließt mit den Doxologieen (Gloria patri etc. Ehre sey dem Vater und dem Sohn, und dem heiligen Geiste), „die von etlichen Kirchen zu Ende der Psalmen angehenket seyen;" sie sind jedoch mit keinen Singweisen versehen. Die 2te Abtheilung ist überschrieben: „Der zweite Theil haltet in sich die Geistlichen Lieder." Es sind hierunter die Katechismus-, Lob-, Bet- und Lehrlieder begriffen, 23 an der Zahl, mit eben so vielen Singweisen. „Das Englisch Lobgesang, Gloria in excelsis, in ein Lied und reimen gefasset," beschließt diesen Abschnitt: nicht jenes bekanntere: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'," sondern das frühere, mit ihm gleiche Singweise habende: „All' Ehr' und Lob soll Gottes seyn." „Der dritte Theil" endlich „haltet in sich die Festlieder," 20 im Ganzen, mit Einschluß zweier Begräbnißgesänge, wozu 15 Melodieen beigegeben sind. Wir erhalten hienach, Alles zusammengerechnet, 110 Lieder und 106 Singweisen, also um ein Geringes weniger, als das 15 Jahr zuvor erschienene Bapstsche Gesangbuch gebracht hatte. Was in dieser Zwischenzeit veraltet, und außer Gebrauch gekommen war, vielleicht wohl überall in jenen Gegenden keine allgemeine Aufnahme gefunden hatte, war beseitigt worden, die blos aus der Schrift wörtlich entlehnten Gesänge hatte man weggelassen, weil sie dort bereits zu finden waren; rechnen wir aber diese letzten ab (nebst den dazu gehörigen hergebrachten Gesangsformeln) von dem Inhalte jener älteren geistlichen Liedersammlung, so bleiben dieser zu 106 Liedern 98 Melodieen, und das Straßburger Gesangbuch erscheint an jenen um vier, an diesen um acht sogar reicher.

Beträchtlicher stellt diese Bereicherung sich dar in einem, nur neun Jahre später, in kleinem Format, bei Theodosius Reichel, ebenfalls zu Straßburg, zierlich gedruckten Gesangbuche (1569). Es kündigt sich nicht, wie jenes, als kirchliches Gesangbuch an, wenn es offenbar auch jene Bestimmung hat, sondern nennt sich nur: „Psalmen, geystliche Lieder vnd Gesänge, sambt etlichen Gebeten D. Mar. Luth. Auch Anderer Gottseligen Lerer vnd Männer, auffs fleißigst von newem zugericht, vnd in eine richtige ordnung gebracht." Dieser richtigen Ordnung zufolge sind die Lieder in sechs Theile gesondert. Der erste begreift: „die Hymnos und Chorgesenge, sampt etlichen Lobliedern, welche man auff die fürnembste Fest durchs gantze Jar pfleget zu singen." In ihrer Zusammenstellung ist die Folge der Feste vom Beginne des Kirchenjahres zu Grunde gelegt. Es sind ihrer 54, mit 35 Melodieen; dieser Theil für sich genommen, enthält also bereits 22 Lieder mehr, als das 45 Jahre zuvor erschienene Waltersche Gesangbuch, und eben so viel Melodieen als dasselbe. In dem zweiten Theile finden wir: „die sechs Stücke Christlicher Lehre darin der Catechismus kurz gefasset ist, in liebliche Gesenge und Lieder gebracht." Es sind deren 22 mit 17 Melodieen, bei denen nichts Besonderes sich zu bemerken findet. Der dritte Theil begreift in sich „eitel schöne Psalmen des Königlichen Propheten Davids, in liebliche Gesäng' Reimen weis gestellet." Außer den Psalmliedern Luthers, die wir in jedem evangelischen Gesangbuche jener Zeit aufgenommen finden, treffen wir deren hier von L. Öler, Andreas Knoppen, Matthäus Greiter, Wolf Dachstein, Kohlroß, Thomas Blaurer, Erhard Hegenwald, Veit Dietrich, Heinrich Vogther, Sebald Heyden, N. Selnecker, Peter Retzmann, Paul von Spretten, Johann Agricola, Justus Jonas, Conrad Hubert, Leo Jud, und deren elf aus dem Psalter des Burcard Waldis, darunter sieben mit den ihnen dort beigegebenen Melodieen; wir sehen, daß dessen Dichtungen, wie im Osten des deutschen Reiches unter den böhmischen Brüdern, so auch an dessen Westgränze bereits in der Kirche Eingang gefunden hatten. Die Psalmlieder bilden den am meisten vor den andern über-

wiegenden Theil unserer Sammlung, und den gegen das neun Jahre früher erschienene „Große (Straßburger) Gesangbuch" am erheblichsten bereicherten: es sind ihrer im Ganzen 66 über 58 Psalmen (da ihrer acht in doppelten Bearbeitungen vorkommen) mit 52 dazu gehörenden Melodieen. In dem vierten Theile sind enthalten: „Die Schrift-Lieder, auß dem Alten vnd Newen Testament, Mit den Symbolis und Te Deum laudamus, Sambt andern fürnemen Haubtstücken Christlicher vnd Evangelischer Lehre, In liebliche Gesänge vnd Lieder gestellet." Unter den Schriftliedern erscheint hier an der ersten Stelle Luthers Lied nach dem Lobgesange der Cherubim bei dem Propheten Jesaias; desselben Propheten Gebet im 33sten Capitel, von Wolfgang Mösel in ein Lied gefaßt: „O Herre Gott erbarme dich;" Zacharias und Maria's Lobgesang durch Johann Englisch und Symphorian Pollio in Reime gebracht, denen wir mit ihren Melodieen schon in dem großen Kirchengesangbuche begegneten; ein zweites Lied auf Mariä Heimsuchung, in welchem deren Lobgesang mit enthalten ist: „Maria das Jungfräwlein zart" und Simeons Loblied nach Luther und Johann Englisch. Luthers Lied nach dem 12ten Capitel der Offenbarung Johannis: „Sie ist mir lieb die werthe Magd," beschließt den Kreis dieser geistlichen aus der Schrift unmittelbar geschöpften Dichtungen. Diese, und die Lob-, Lehr- und Betlieder dieses Abschnittes geben zusammen 52, mit 37 dazu gehörenden Melodieen; nach den Psalm- und Festliedern die beträchtlichste Anzahl. Die beiden letzten Theile dieser Sammlung dagegen sind von nur geringem Umfange. Der fünfte Theil „haltet in sich Klag' und Trostgesänge vom Tod, Begräbniß, Auferstehung und jüngstem Gericht": 19 mit 12 Melodieen; der sechste und letzte Theil „haltet in sich die Morgen-, Abend- und Tisch-Gesäng, Und wie man Gott umb Zeytliche vnd Geystliche Nahrung, erhaltung, wohlthat anrufen, loben und danken solle;" der hieher gehörenden Lieder sind 16, mit 10 Melodieen. Im Ganzen erhalten wir sonach in diesen sechs Abschnitten unserer Sammlung 229 Lieder und 163 Melodieen; eine Anzahl, die der des 24 Jahre spätern Dresdner Gesangbuches von 1593 beinahe gleichkommt. Auch hier, wie in dem Großen Kirchengesangbuche, vertritt das Lied: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß" die Stelle der nach den Evangelisten gesungenen Leidensgeschichte: überhaupt sind, bis auf wenige, — das sonntägliche und österliche Kyrie, die Litaney, und das, gar nicht für den Gesang bestimmte Athanasianische Glaubensbekenntniß — alle Gesänge dieses Buches liedhaft, so wie ihre Melodieen. —

Hinter den süddeutschen Reichsstädten bleiben auch die evangelischen Fürsten dieses Theiles von Deutschland in Beförderung des Kirchengesanges nicht zurück. Was von ihnen in dieser Art geschahe, betrachten wir nun zunächst, noch ehe wir der zu Frankfurth am Main erschienenen Melodieenbücher gedenken, wohl der umfangreichsten dieser Zeit; denn diese haben zum Theil auch den Bemühungen benachbarter Fürsten ihre Vollständigkeit und Reichhaltigkeit zu danken gehabt. Besondere Aufmerksamkeit verdient hier die für die Fürstenthümer Zweibrück und Neuburg, durch den Pfalzgrafen Wolfgang errichtete Kirchen-Ordnung. Schon dessen am 3ten December 1532 verstorbener Vater, Pfalzgraf Ludwig, war dem evangelischen Bekenntnisse zugethan gewesen; er selbst ließ, zu Beförderung der Einigkeit in Lehre und Gottesdienst, diese Kirchenordnung entwerfen, legte sie Philipp Melanchthon und Johann Brentz zur Begutachtung vor, und ließ, nachdem diese sie gebilligt, dieselbe zuerst am 1sten Juni 1557 zu Zweibrück, sodann am 2ten Januar 1560 zu Neuburg an der Donau öffentlich verkündigen und einführen. Nachdem er schon im Jahre 1568, nach Errichtung seines letzten Willens, sich nach Frankreich begeben hatte, dort aber im folgenden Jahre 1569 am 11ten Juni mit Tode abgegangen war, folgten ihm in der Regierung, und zwar zu Neuburg sein älterer Sohn, Philipp Ludwig, der Stammvater der jüngeren pfälzischen Churlinie, zu Zweibrück der jüngere,

Johann. Beide ließen es eine ihrer ersten Sorgen seyn, die kirchlichen Angelegenheiten ihrer Länder zu ordnen. Schon der Mangel an Exemplaren der von ihrem Vater eingeführten Kirchenordnung hätte es nothwendig gemacht für eine neue, ausreichende Auflage derselben zu sorgen. Es war aber nicht die Nothdurft allein, welche sie dazu bestimmte, sie wurden noch von einer höheren Rücksicht geleitet. In ihrer am Tage der heiligen Elisabeth, dem 19ten November 1570, erlassenen Bekanntmachung, durch welche sie die Kirchenordnung ihres Vaters in einem neuen Abdrucke, ein jeder in seinem Landestheile, abermals bekannt machten, und deren Beobachtung einschärften, theilen sie zunächst das, dem letzten Willen ihres Vaters einverleibte Glaubensbekenntniß desselben, wörtlich und buchstäblich mit; als ein Vorbild, sagen sie, um die ihnen von Gott befohlenen Unterthanen desto mehr zu erinnern, „was ein jeder Christ in diesen letzten gefährlichen und unruhigen Zeiten in Glaubenssachen zu bedenken schuldig sey, nemlich dieses, daß wir uns in diesen hohen Handlungen, so Gottes Ehr und unser aller Seelen Seeligkeit betreffen, nicht einen jeden Wind bewegen, oder auff ein andere Meinung, dann wir zuvor durch Gottes Wort gründlich unterwiesen, oder in unnöthig gezenck, dadurch die arme gewissen betrübet (werden) und die warheit verdunkelt und verfelscht, füren lassen sollen.“ Sie halten es nun, dem Rathe erfahrner Gottesgelehrten zufolge, auch für nothwendig, als Christliche Fürsten zu dieser Kirchenordnung und den darin angezogenen Lehrschriften sich ausdrücklich zu bekennen. Denn ein jeder Christ sey schuldig, seinen Glauben frei und lauter an den Tag zu geben; jedermänniglich solle auch wissen, und erkennen, daß in allen Stücken christlichen Glaubensbekenntnisses, Administration und Reichung der heiligen Sacramente, und Ceremonien, „wie die biß anhero im Christenlichen Verstand herkommen, vnd gebräuchlich gewesen“ nichts geändert sey, sie auch nichts zu ändern gedächten, wobei sie „die eingefallenen Gezenck, Mißverstend, und ungewöhnliche Disputationen, deren sich etlich dieser Zeit theilhaftig machen, und dieselbigen anderen Kirchen einzudrängen unterstehen, gar nicht irren lassen.“ Sie träten, versichern sie, in die Fußtapfen ihres seeligen Vaters, der solche Kirchenordnung stattlich berathschlagen lassen, und setzten Demjenigen nach, so vorlängst durch gottseelige, gelehrte, und erfarne Theologen und Kirchendiener bedacht und erwogen sey. Die abermalige Herausgabe war, diesen Versicherungen zufolge, zugleich ein erneutes Bekenntniß des väterlichen Glaubens, eine wiederholte Erklärung treuen Festhaltens an allem demjenigen, was auf Grund desselben zu Erbauung der Kirche Gottes angeordnet worden, und das jetzt, wie es auf dem Titelblatte des Buches heißt, „one ainige verfelschung oder verenderung wiederumb erholet“ werde. Diese Anordnungen betrafen aber den Kirchengesang nicht minder, als andere Theile des öffentlichen Gottesdienstes. Bei Gelegenheit der Erhaltung christlicher Schulen wird anempfohlen*), die Kinder zur Musica und zum Singen anzuhalten, wozu für die Knaben täglich die erste Stunde nach Mittag als Übungszeit bestimmt wird**). Die Kirchendiener sollen das Volk ermahnen, daß sie die verordneten Gesäng' lernen; die Kirchengesänge sollen in den Kirchen des Fürstenthums teutsch gesungen werden, „wie auch die anderen Empter mit fürlesen und fürsprechen in teutscher sprach geschehen sollen. Jedoch nachdem S. Paulus die frembde, doch etlichen bekandte sprach zu seiner Zeit in der Kirchen zur Besserung zulest, So mögen die Schüler zu zeiten lateinisch gesang auß der heiligen Schrifft, oder derselben gemeß, jnen zur vbung in der Kirchen singen; fürnemlich aber, dieweil dem größeren Theil der Kirchen allein die Teutsche sprach bekant, soll auch der mehrer theil der Gesang Teutsch verrichtet werden.“ Durch den Gesang soll ein jeder an Gottes Wort, das darin verfaßt,

*) CL. **) CXIII^b. CXIIII.

erinnert, und daraus an rechter Erkenntniß Gottes, an Glaube, Liebe, Geduld und allen anderen Tugenden gebessert werden.

Die älteren Abdrücke dieser Kirchenordnung aus den Jahren 1557 und 1560 habe ich zwar niemals gesehen, nach dem zuvor, und zum großen Theil wörtlich Angeführten, sind wir jedoch zu der Folgerung berechtigt, daß die Ausgabe von 1570 ihnen im Wesentlichen völlig übereinstimme, daß jene also auch in einem Anhange, wie diese, diejenigen verordneten Kirchengesänge enthalten haben werden, welche zu lernen die Diener der Kirche das Volk ermahnen sollen; ein Anhang, der vielleicht in der späteren Ausgabe von 1570 nur um Dasjenige wird vermehrt worden seyn, was innerhalb der 13 Jahre seit der ersten Bekanntmachung, des Einführens in die Kirche würdig geachtet wurde. In diesem neuen Abdruck führt er den Titel: „Kirchengesang, Teutsch vnd Lateinisch; davon in Neuburgischer vnd Zweybruckischer gleichförmiger Kirchenordnung meldung geschicht. Welche auch in beiden Fürstenthumben also in allen Kirchen vnd Schulen, nach gelegenheit zu jrer zeit ordenlich gesungen vnd gebraucht werden sollen. Damit Jung vnd Alt der rechten reinen Text, so Göttlicher Schrifft gemeß sind, gewohnen, vnd alle schedliche newerung, mißverstand vnd verfelschung vermitten bleibe. MDLXX."

Die deutschen Meßgesänge machen den Anfang: es sind ihrer funfzehn, ein doppeltes Kyrie und Gloria eingerechnet, die mit dem Lobgesange des Zacharias: „Gelobet sey der Herr, der Gott Israels, denn er hat besucht und erlöset sein Volk" als Introitus (Eingang der kirchlichen Feier) beginnen, das Vaterunser und die Einsetzungsworte in sich begreifen, und mit den Liedern: „O Lamm Gottes unschuldig" und „Christe du Lamm Gottes" schließen, als dem deutschen Agnus Dei, nach der Communion zu singen. Ihnen sind die deutsche Litaney, und das Herr Gott dich loben wir angehängt; jeder dieser Gesänge hat seine eigene Melodie beigedruckt. Ein zweiter Abschnitt umfaßt die Psalmlieder: es sind deren 23 mit 25 Singweisen, indem Luthers „Ach Gott vom Himmel sieh darein" über den 12ten Psalm eine doppelte Melodie hat, die gebräuchlichere phrygische, und die im Süden Deutschlands gangbare mixolydische, und eben so dem Psalmliede: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir" sowohl seine phrygische als ionische Weise beigedruckt ist. Die Katechismuslieder, 5 an der Zahl, bilden den 3ten Abschnitt: auch hier ist der Melodieen eine mehr, indem das Lied: Dies sind die heil'gen zehn Gebot, sowohl die mixolydische, dem alten Wallfahrtsliede: „In Gottes Namen fahren wir" entlehnte Singweise neben sich hat, als seine süddeutsche, dorische. Acht Lehr-, Bet- und Loblieder folgen nun, unter ihnen das Lied: „Nun freut euch lieben Christengmein" mit seiner alten und neueren Melodie. Ein und zwanzig Festlieder mit eben so vielen Melodieen enthält dann der nächste Abschnitt: für die Adventszeit, das Weihnachtsfest, Mariä Reinigung, die Leidenszeit, das Oster-, Himmelfahrts-, Pfingst- und Dreieinigkeitsfest, von denen, nach den Bestimmungen der Kirchenordnung, jedes der drei hohen Feste durch drei Tage gefeiert werden soll. Außer ihnen rechnet sie noch zu den Festen Christi den Tag der Beschneidung (Circumcisionis), der Erscheinung Christi (Epiphanias) oder heiligen drei Könige Tag, der Verkündigung Mariä oder Empfängniß Christi; sie will auch die Aposteltage, den Tag Johannis des Täufers, Mariä Heimsuchung und Michaelis durch vormittägige Predigt und Austheilung des Abendmahles, wenn Communicanten vorhanden seyen, gehalten wissen; doch sind außer den Lobgesängen der Maria und des Zacharias, die aber eine andere allgemeinere Bestimmung erhalten haben, besondere Festlieder für diese nicht vorhanden. Als einziges Passionslied finden wir Sebald Heydens: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß," und dürfen daraus schließen, — da auch unter den lateinischen Kirchengesängen

die Leidensgeschichte nach einem, oder allen Evangelisten nicht enthalten ist — daß dieses die Stelle des altherkömmlichen Vortrags der Passion vertreten habe. Dagegen wird während der Leidenszeit dringend empfohlen: „die Historien des Leidens Christi auch an den Werktagen (zu) predigen (da man sonst zu predigen pfleget) und fleiß (zu) haben dieselbige Historien dem Volk recht einzubilden." Damit soll man schon bald nach Lätare beginnen, und das Büchlein vom Leiden Christi, aus den Evangelisten zusammen gezogen, dabei zu Grunde legen: am Palmtage soll eben diese Geschichte, „zu dreimahlen ausgetheilt" dem jungen Volke früh um sechs, Nachmittags, und zur Vesperzeit vorgelesen, und am grünen Donnerstage und Charfreitage Vor- und Nachmittags darüber gepredigt werden: ja, in den Städten könne dieses die ganze Charwoche hindurch geschehen. Man wollte also diese so wichtige Erzählung auf andere Weise als bisher in der Kirche lebendig erhalten, sie den Gemüthern der Gemeine nicht sowohl darstellend, als auslegend, einprägen. Als „Vespergesang" schließen den Festliedern sich an: der Lobgesang der Maria (mit der Danksagung: Christum unsern Heiland), und des Simeon, beide nach der Schrift, im Pilgertone, und der sechsten kirchlichen Intonation zu singen; endlich Symphorian Pollio's Lied über das Magnificat, dessen wir öfter schon gedacht haben, in welchem hier einige Härten des Ausdrucks gemildert erscheinen. Vier Begräbnißgesänge machen den Beschluß, unter denen nur ein lateinischer, jedoch mit einer liedhaften Singweise sich befindet, der Hymnus des Prudentius: Jam moesta quiesce querela.

Wir erhalten also hier im Ganzen 86 Melodieen zu 82 Gesängen, eine Zahl, die zwar die der Singweisen zu Bapsts Gesangbuche noch nicht erreicht, und hinter der des nur drei Jahre späteren Keuchenthalschen um Vieles zurücksteht, jedoch in der That das Erlesenste begreift, was um jene Zeit vorhanden war. Auch war es hier nicht die Absicht, ein allgemeines evangelisches Gesangbuch zusammenzustellen, sondern ein den Bedürfnissen jener Länder gemäßes, und zwar zunächst dem kirchlichen, mit Ausschluß Dessen, was mehr zu stiller, häuslicher Erbauung geeignet war. Namentlich sind der Lehrlieder im engeren Sinne nur sehr wenige, wenn wir die Katechismusgesänge abrechnen; streng genommen nur zwei, eben diejenigen, in denen der Kern der lutherischen Lehre gefaßt war: „Es ist das Heil uns kommen her," von der Rechtfertigung, und „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" von der Erbsünde und Erlösung. Die Herzen sollten durch den Gesang zu innerer Einkehr und zum Gebet erwecket werden; die Lehre den Gemüthern einzuprägen schien die Rede geeigneter. An den hohen Festen sollten die Prediger, wenn sie die Predigt anfingen, alte deutsche dem Volke schon bekannte Festlieder auf der Kanzel anstimmen und mit ihm singen; als einer Gemeine mit ihm, sollten sie seine Festfreude in althergebrachter Weise theilen. Hier werden uns die Lieder genannt: Ein Kindelein so löbelich; Christ ist erstanden; Also heilig ist der Tag; Nun bitten wir den heiligen Geist. An den Predigten der Werktage, Mittwochs und Freitags, welche der Auslegung der Psalmen und Episteln gewidmet waren, sollten vor und nach der Predigt teutsche Lieder gesungen werden, damit sie dem Volke gemein und bekannt würden; diese Tage also waren bestimmt, weniger überall gangbare Lieder erst allgemach auszubreiten; die Zahl Dessen, was zu diesem Zwecke vorsorglich zusammengestellt war, konnte deshalb nicht beträchtlich seyn. Dennoch war Bedacht genommen, namentlich bei den Psalmliedern, zumahl denen über die wichtigsten Gesänge des Psalters, nicht deren eines allein, sondern auch andere daneben zu besitzen, in welchen der eine oder andere Theil des Inhalts eindringlicher hervorgehoben war. So ist der 14te, der 51ste, 124ste, 127ste in doppelten Bearbeitungen vorhanden, und auf diese Art ist mittelbar für größeren Reichthum von Singweisen ebenfalls gesorgt. Es ist dies aber auch unmittelbar dadurch geschehen, daß zu wechselndem Gebrauche, besonderen

Veranlassungen zufolge, doppelte Melodieen für dasselbe Lied aufgenommen sind, wie davon schon zuvor die Rede gewesen ist. — Den deutschen Liedern folgen, nach Ordnung der heiligen Zeiten und Feste, die lateinischen Gesänge in alten Choralnoten; die für die Aposteltage bestimmten, und die Meßgesänge stehen zuletzt. Den Beschluß macht das Magnificat, der Lobgesang der Jungfrau, vierstimmig in den acht Kirchentönen; zuerst in einfacher auf alle Psalmen anwendbarer Gesangform*), dann in festlichen Intonationen, welche seiner 2ten, 4ten, 6ten Strophe und so den folgenden angepaßt sind; in der Art, daß dem einfach angestimmten Vortrage einer Strophe immer der vierstimmige Gesang der folgenden auf die gleiche Melodie sich anschließt. Diese lateinischen Gesänge waren zumeist für die Vesper bestimmt, wenn für den nächsten Sonn- oder Feiertag keine Communicanten sich gemeldet hatten. Es war vorgeschrieben, daß alsdann von den Schülern etliche lateinische Psalmen mit einer lateinischen Antiphonie, und einem Hymnus gesungen werden sollten: darauf solle der Kirchendiener ein Capitel aus der heiligen Schrift des Alten und Neuen Testaments, „sampt jren Summarien, ordentlich nach einander dem gegenwärtigen Volk zu teutsch vorlesen" und dann der Gesang des deutschen Magnificat folgen, das zuweilen, der Schüler wegen, auch lateinisch gesungen werden könne, wozu denn wohl jene vierstimmigen Intonationen bestimmt gewesen seyn werden. Die Lieder: Erhalt uns Herr bei deinem Wort, und Verleih uns Frieden gnädiglich, blieben allezeit zum Schlusse der kirchlichen Feier bestimmt. Das Bild, das wir hienach von derselben im Ganzen gewinnen, stimmt im Wesentlichen demjenigen überein, das uns, 25 Jahre früher, Johann Spangenbergs geistliche Gesänge gewährten.

Um Weniges nur reichhaltiger an deutschen Gesängen war das Kirchengesangbuch, das Ludwig, Herzog zu Würtemberg, 13 Jahre nach der letzten Bekanntmachung der Zweibrück-Neuburger Kirchenordnung, für seine Lande zu Tübingen um 1583 herausgab; lateinische Gesänge enthält es nicht. Ich kenne dasselbe nicht in diesem ursprünglichen Abdrucke, sondern in einem, 81 Jahre später (um 1664) zu Stuttgart im Druck und Verlage Johann Weyrich Rößlins, Fürstlich Würtembergischen Buchdruckers, erschienenen. Doch kann man aus demselben über den Inhalt jenes früheren sich hinlänglich unterrichtet halten, weil dasjenige, was die spätere Ausgabe hinzugethan hat, in einen besonderen Anhang zusammengefaßt ist. Nur das ist zu bedauern, daß der neue Verleger die Vorrede Herzogs Ludwig, welche dem ersten Gesangbuche beigefügt gewesen seyn soll, nicht mitgegeben, sondern sich begnügt hat, das Vorwort des ersten Druckers, Georg Gruppenbach zu Tübingen, aufzunehmen, durch das man nur die äußeren Schicksale des Buches erfährt, und nicht über den Sinn, in welchem es zusammengestellt worden, unterrichtet wird. Diesem Vorworte zufolge ließ Ludwig, Herzog zu Würtemberg, der von 1568 bis 1593 regierte, die reinsten und besten geistlichen Gesänge, welche in seinem Herzogthume bis dahin gebräuchlich gewesen, auch andere, bei Kirchen und Schulen Augsburgischer Confession übliche, zusammentragen, sie, wo es die Nothdurft erforderte, mit besonderem Fleiße berichtigen und bessern, und um 1583 für die Kirchen und Schulen des Herzogthums Würtemberg in Form eines kleinen Gesangbuches zusammendrucken. Der Vorrath davon war jedoch bald erschöpft, man bezeigte auch an anderen Orten Augsburgischen Bekenntnisses ein Verlangen nach diesem Buche, und begehrte nur eine größere Form. So wurde es denn mit Vorwissen Herzogs Friedrich, der, nach dem Aussterben des Mannsstammes seines Oheims Ulrich in der Person seines Vorgängers, zur Nachfolge in die Würtembergischen Lande gelangt war, in größerer

*) Isometra symphonia ad psalmum quemlibet accomodabilis wird sie genannt.

Gestalt (Folio) herausgegeben: wann? ist aus der Vorrede, welcher Tag und Jahrzahl fehlen, nicht zu ersehen, doch wird es zwischen 1593 und 1608, der Regierungszeit jenes Fürsten, geschehen seyn. Wohl damals schon führte es den Titel, unter dem es 1664 aufs Neue aufgelegt wurde: „Groß Kirchen-Gesang-Buch, darinnen außerlesene, reine Geistliche Lieder und Psalmen, auch lehrhafte und trostreiche Geistliche Gesäng', für die Kirchen und Schulen im löblichen Herzogthumb Würtemberg, auch andere reiner Augspurgischer Confession verwandte Kirchen, zusammengeordnet, und in dieser großen Form mit schönen kändtlichen Figural-Noten, und grossen leßlichen Schriften mit Fleiß gedruckt seyn." Der Zusatz „Sambt einem Anhang oder Zugabe etlicher schöner Lieder, so vorhin in diesem Gesangbuch nicht gewesen" gehört denn wohl dem neueren Abdrucke an. Dieser Anhang würde überhaupt hier, wenn er auch nicht mehres, urkundlich um Vieles Spätere enthielte, bei den Melodieenbüchern nicht in Betracht kommen können, da unter den 43 Liedern, die er mittheilt, kein einziges mit einer Singweise versehen ist. Der ältere, und wie vorauszusetzen ist, ursprüngliche Theil des Gesangbuches, da die Zugabe von ihm getrennt, und mit einem besonderen Titel versehen ist, enthält fünf Abschnitte. Der erste umfaßt „Geistliche Lieder auf die Fest' und Feiertäg'" mit Einschluß der drei christlichen Lobgesänge — der Maria, Zacharias, Simeons — in den Dichtungen Symphorians Pollio und Johanns Englisch. (Mein' Seel' erhebt den Herren mein — Gebenedeit sey Gott der Herr — Im Friede dein, o Herre mein —). Es sind dieser Lieder 28 mit 24 Singweisen. Ihnen folgen 12 Katechismusgesänge mit eben so viel Weisen, als 2ter Abschnitt. Der 3te enthält die Psalmlieder, 36 an der Zahl mit 30 Melodieen, den 2ten, 51sten, 124sten, 127sten Psalm in zwei Bearbeitungen, den 130sten (Aus tiefer Noth schrei ich zu dir) mit seiner phrygischen, wie ionischen Melodie; einige Lieder ohne Singweisen, oder mit bloßer Hinweisung auf schon vorgekommene; daher die Abweichung zwischen der Zahl der Lieder und Melodieen. In dem 4ten Abschnitte finden wir „Andere Geistliche Lob-, Lehr- und Bet-Gesäng'" zusammengefaßt, unter denen hier auch Luthers deutsches Sanctus: „Jesaia dem Propheten das geschah" und das „Herr Gott dich loben wir" seine Stelle findet. Es sind deren 19 mit eigenen Singweisen, und drei ohne dieselben, unter ihnen das letzte Paul Ebers: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" nach sechszeiligen Strophen abgetheilt, mit Verweisung auf die Singweise des Liedes: „Vater unser im Himmelreich." Der fünfte Abschnitt befaßt fünf „Christliche Gesäng' zum Begräbniß," deren jeder seine eigne Melodie hat; das Ganze beschließt, für sich allein stehend, die deutsche Litaney. Zu 104 Liedern erhalten wir also hier 91 Melodieen; fünf von diesen, achtzehn von jenen mehr, als in dem Anhange zu der Zweibrück-Neuburger Kirchenordnung sich finden.

Ein Jahr vor der neuen Auflage dieser Kirchenordnung, und gleichzeitig mit der zuvor besprochenen Straßburger Sammlung geistlicher Lieder und Psalmen, um das Jahr 1569, erschien zu Frankfurth am Main, wohin wir nunmehr uns wenden, bei Johann Wolf, die, so weit meine Forschung reicht, an Gesängen und Melodieen reichste geistliche Liedersammlung des 16ten Jahrhunderts*). Sie war mit Kaiserlicher Freiheit auf 6 Jahre begnadet, und führte den Titel: „Kirchengesäng, Aus dem Wittenbergischen und allen andern den besten Gesangbüchern so biß anhero hin und wieder außgangen, colligirt vnd gesammelt, In eine feine, richtige, und gute Ordnung gebracht, vnd aufs fleißigst vnd nach den besten Exem-

*) Der größere Reichthum an Liedern bei anderen, von denen später die Rede seyn wird, entscheidet hier nicht, da diese an Melodieen um sehr Vieles ärmer sind.

plaren corrigiret und gebessert. Fürnemlich den Pfarrherrn, Schulmeistern vnd Cantoribus, so sich mit jren Kirchen zu der Christlichen Augspurgischen Confession bekennen, vnd bei denselben den Chor mit singen regieren vnd versorgen müssen, zu dienst vnd zum Besten.“ Die Vorrede und Zueignung des Buchdruckers Johann Wolf an Bürgermeister und Rath zu Frankfurth am Main vom 1sten September 1569 ist nur eine Erläuterung des Titels von diesem Buche, und sagt im Wesentlichen das allein aus, was aus diesem schon zu ersehen ist. Nur bei den Psalmliedern ist zu bemerken, daß der Herausgeber, seiner Versicherung zufolge, das Ungebräuchliche, oder „nicht sonderliche“ aus andern Gesangbüchern hinweggethan, und „da man einen ganzen Psalter gesangsweis haben wollt,“ andere seine Psalmen aus den Gesangbüchlein, so der würdige und wohlgelehrte Herr Johannes Magdeburgicus zu Hamburg gemacht, dazu gesetzt habe; ein Zusatz, der freilich für die Vergrößerung des Melodieenreichthums nicht ausgiebig seyn konnte, weil die Psalmlieder dieses geistlichen Dichters insgesammt nach den Melodieen gesungen werden können, welche auf das von ihm durchhin angewendete, sehr gangbare siebenzeilige Maaß passen, in dessen erstem, vierzeiligen Gesätz zweimahl eine siebensylbige iambische Zeile einer achtsylbigen folgt, in seinem zweiten, dreizeiligen dagegen zwei achtsylbige Zeilen dieser Art einer siebensylbigen vorangehen. Deshalb ist auch die, sonst beträchtliche Zahl der Singweisen, um mehr als ein Drittel geringer gegen die der Lieder: dieser sind im Ganzen 375, jener 200. In sechs Abschnitte ist der Inhalt zusammengefaßt. Zuerst stehen die Festlieder, nach Ordnung des Kirchenjahres, 114 im Ganzen, mit 79 Singweisen; sodann die Katechismuslieder, 30 an der Zahl mit 22 Melodieen. Der zahlreichste Abschnitt ist der die Psalmlieder befassende, dritte; er giebt, wie das Vorwort verheißt, einen ganzen Psalter, gesangsweis, manchen Psalm in doppelter Bearbeitung: im Ganzen 171 Lieder dieser Art, von denen jedoch fast nur ein Drittel, 58, mit eigenen Melodieen versehen ist. Die drei letzten Abschnitte geben zuerst Lehrlieder, 24, mit 17 Weisen; Lobgesänge sodann, 8, mit 6 Melodieen; endlich Betgesänge, 28, mit 18 Singweisen. Begräbnißlieder fehlen ganz, wenn wir nicht das Lied: „Mitten wir im Leben sind“ dahin rechnen wollen. Das Buch ist auf schönem starken Papier, mit großer Schrift, und scharfen, fetten, auch in ziemlicher Entfernung noch erkennbaren Tonzeichen gedruckt: Haupt- und Unterabtheilungen, zumahl der Festlieder, sind mit zierlichen Anfangsbuchstaben, und bezüglichen Holzschnitten geschmückt, die in einigen Prachtexemplaren mit leuchtenden Farben, deren Lichter mit Gold gehöht sind, sich ausgemahlt finden. Es war die Absicht, ein allgemeines Lieder- und Singebuch für die evangelische Kirche zu geben, und es in würdigster Ausstattung erscheinen zu lassen. Dennoch fand sich hier Manches zusammengerafft, das bisher eine allgemeine kirchliche Gültigkeit noch nicht erlangt hatte, und man vermißte dagegen Manches, dem man eine Stelle gewünscht hätte. Dadurch aller Wahrscheinlichkeit nach, wurde die Herausgabe des nunmehr zu besprechenden, ebenfalls zu Frankfurth am Main erschienenen Gesang- und Melodieenbuches veranlaßt, obgleich in dessen Vorrede dieses früheren nicht ausdrücklich gedacht wird. Schon der Titel dieses neuen läßt die nahe Beziehung auf jenes ältere nicht verkennen. Er lautet: Kirchengesäng, So bei der predigt des Göttlichen Worts, vnd außspendung des H. Sacraments in den Kirchen Augspurgischer Confession gebraucht werden, Auß dem Wittenbergischen, vnd andern den besten Gesangbüchern gesammelt, in eine richtige gute Ordnung gebracht, vnd zum fleißigsten corrigiret vnd gebessert, durch den wohlgelahrten Herrn M. Eucharium Zinkeisen, Pfarrherrn zu Langen. Fürnemlich den Kirchen- und Schuldienern, so sich mit ihren Kirchen zur gemelten Confession bekennen, vnd bei denselben vorsingen müssen, zu dienst vnd zum besten. Gedruckt zu Frankfurt am Mayn, In Verlegung Sigmund Feyerabend MDLXXXIIII. (1584.)

Das Buch ist zugeeignet „den Gestrengen, Edlen, Ernvesten, hoch- und wohlgelahrten auch ehrsamen und fürsichtigen Herrn Rathmännern der Kayserlichen hochlöblichen und weitberhümbten Stadt Breßlaw ꝛc. meinen großgünstigen vnd vielgeliebten Herrn vnd Förderern" durch den Verleger Sigmund Feyerabend, Bürger und Buchhändler zu Frankfurt am Mayn. Es sey dies geschehen, sagt derselbe am Schlusse seiner Vorrede, wegen der Verdienste jener Stadt um Förderung des reinen Glaubens Augsburgischer Confession, wovon die dort wohlbestellten Kirchen und Schulen, deren feine, löbliche, christliche Ordnung, die rechte Einigkeit der Lehrer, die stattliche, herrliche Unterhaltung der Kirchen- und Schuldiener vielfältig und genugsam zeuge; zu Bezeugung einer herzlichen Freude darüber, und Aufstellung eines löblichen Beispiels der Nachahmung. Auch wolle er, der Verleger, dadurch sich dankbar bezeugen, weil er, um 1583 seiner Geschäfte wegen in Breslau anwesend, von vielen fürnehmen und ansehnlichen Herrn Gunst und Freundlichkeit empfangen, zumahl von Jacob Rötinger, Jacob Monau, Melchior Letho und Andern. Als Quellen der Sammlung werden namentlich bezeichnet: das Gesangbüchlein D. Luthers, so noch bei seinem Leben außgangen, — also wahrscheinlich das Bapstsche, als das letzte durch ihn übersehene; — das andere, so Anno 1562 zu Wittenberg gedruckt, und von dem Herrn Paulo Ebero (auch seel. Gedächtniß) übersehen und gemehret worden: bei den Psalmen der Psalter des Burkhard Waldis (als zu großem Theile schon zuvor in der Kirche bräuchlich); die Lieder Nicolai Hermanns, aus gleichem Grunde, und weil er sie mit anderer gottseeliger, gelehrter Leute Hülfe, und nicht allein gemacht; die des Johannes Magdeburgicus, da er die Worte der teutschen Bibel mit allem Fleiß behalten, und nicht weit vom Text abgangen. Endlich wird auch noch des neuen Büchleins gedacht, das Ludwig, Herzog zu Würtemberg durch seine Theologen habe zusammentragen, und mit seiner eigenen Vorrede zu Tübingen 1583 drucken lassen. Hier ist nun allerdings von diesen Büchern mehr als Quellen für die Lieder selbst, als für ihre Melodieen die Rede; sie waren Richtschnur für das „corrigiren und bessern" derselben, mit welchen beiden Worten keineswegs nur Dasselbe in weitschweifiger Wiederholung gesagt werden soll. Es war die Absicht, theils die Kernlieder, namentlich die lutherischen, in ursprünglicher Gestalt herzustellen, Verunstaltungen zu tilgen; in diesem Sinne die entstellt fortgepflanzten zu corrigiren; anderen dagegen das dem frommen Sinne Anstößige, oder auch nur nicht Anmuthende zu nehmen, das minder Verständliche, halb Ausgedrückte, klarer, eindringlicher zu machen, sie dadurch zu bessern. Hatte doch auch bei den Singweisen, dem Bedürfnisse der Volksmäßigkeit zufolge, wie dem Gebote der Kirchlichkeit, eine Umgestaltung, eine Besserung, eintreten müssen! Auch hatte das Bessern an den Liedern selbst schon mit den ersten Anfängen des neuen Kirchengesanges begonnen. Es wurde zuerst an Liedern der alten Kirche geübt, deren Inhalt, bei Vielem, das eine bleibende Bedeutung hatte, doch an Manchem daneben litt, das dem evangelischen Sinne widerstrebte; wie nun allgemach aus der neuen Kirche selbst ein ursprünglich ihr angehörender heiliger Gesang erwuchs, wendete es sich auch an diesen, um ihn erst recht zu einem Gemeingute zu gestalten, ihm jeden Flecken, zumahl jede störende Besonderheit abzustreifen, die etwa als eine Abweichung gelten könnte von dem gemeinsamen Glaubensbekenntnisse; davon hatten die Zweibrücker und Würtemberger Kirchengesangbücher damals ein neuestes Beispiel gegeben. Aus dem Fortgange der Vorrede unseres Frankfurther Gesangbuches sehen wir aber, daß damals auch gegen die Melodeyen Bedenken erhoben wurden, die, wenn freilich damals noch nicht, doch später, zu angeblichen Besserungen führten, durch die endlich alle Mannichfaltigkeit des evangelischen Kirchengesanges auf gleiche Art zu Grunde gehen mußte, wie späterhin durch Mäkeln an den Liedern selbst oft der ganze Kern derselben zerstört wurde.

„Die Melodeyen betreffend," heißt es in jenem Vorworte, „daß wir davon auch berichten, lassens ihnen etliche sehr mißfallen, daß dieselben etwa frewdig; und were zwar zu wündschen, nachdem es in der Kirchen, vnd bey dem Gottesdienst, ordentlich, ernstlich, andächtig, vnd nicht leichtfertig zugehen soll, daß etliche Melodeyen, weyl die Geseng an jhnen selbst reyn und gut, anders weren dann sie sind. Aber umb der Noten willen, lassen wir vns bedünken, habe man, was sonsten gut, angenommen vnd bräuchlich, nicht wegzuwerffen; Es ist doch niemand gezwungen, dieses oder ein ander Lied zu singen, viel weniger ist man an die Melodeyen gebunden. Wir dächten, es möcht' ein Vorsänger nach seiner andacht, vnd willkührlichem gefallen, vnd nach gelegenheyt, wo die gesetzte Melodeyen der Autorum jm vnd seiner Kirchen nicht anmütig, andere wehlen vnd nemen, wie denn auch der selige Mann Gottes, Lutherus, in seinem Gesangbüchlein, von den Grabliedern fast der Meynung mit vns ist. In Saxonia, vnd an andern etlichen orten, das wir rühmen müssen, kompt das junge volck auff die Feiertagenachmittage, da man sonsten in diesen Landen allerley Spiel, Leichtfertigkeyt vn täntz gestattet, in die Kirchen, vnd singen die vorsänger, ehe die Schulmeister mit den jhren, vnd das andere gemeyne Volck zusammenkommen, dem jungen Volck nach Gelegenheyt eine halbe Stund, länger oder kürtzer, etliche Geistliche Lieder für, damit es dieselbige lehrnen vnd begreyffen, vnd hernacher daheymen, in den Häusern oder auff dem Felde, bey jhrer Arbeyt, anstatt der schnöden, leichtfertigen vnd ärgerlichen Bul- vnd Bubenlieder nachsingen möge. Da man nun, derselbigen Exempel nach, es endlich einmahl anfahen wollte, wie man warlich schuldig, vnd besser nicht thun könnte, so achten wir, man möcht' die geystlichen Gesäng' vn Lieder mit den freudigen Melodeyen dahin halten vnd sparen, da man jn dieselbigen Melodeyen zuenden (anzuwenden) eyn Bedenkens haben wollte, weyl wir sehen, daß auch bey der rechten, alten vnd reynen Kirchen, die Melodeyen der Kinderlieder frölicher und freudiger, dann anderer, gewesen." Es ist die Stimme eines gesunden frommen Sinnes, welche sich hier gegen das Schelten weniger, einzelner Eifernden erhebt, indem sie dieselben an Luthers Wort erinnert, daß eine jede Kirche ihre Noten nach ihrem Buch und Brauch zu halten habe, und daß es nicht die Meinung sey, die gegebenen Melodeyen müßten so eben in allen Kirchen gesungen werden. Vorsorglich war deshalb auch manche Singweise mit örtlichen Abweichungen gegeben. Allein wenn man einmahl ein allgemeines Christliches Gesangbuch zu geben trachtete, wie denn gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts ein solches Streben hervortrat, so hatte man nicht allein das örtlich Herkömmliche allein, man hatte auch den nach Sitten und Verhältnissen, wie nach ursprünglicher geistiger Richtung verschieden entwickelten kirchlichen Sinn zu beachten, der hier strenger und herber, dort milder und freundlicher hervortrat, hier dasjenige verwarf, was man dort mit Freuden in den Kreis der gemeinsamen Erbauung hineinzog. Ein vermittelndes Wort, das Einiges mehr für häusliche Andacht, und fromme heilsame Ergötzung bei den mannichfachen Mühen des Lebens geeignet erklärt, und es dahin verweis't, wenn man einmahl, wie man nicht sollte, es der Kirche für mißziemend annehme, sucht hier die Stelle zu rechtfertigen, die in dem geistlichen Singebuche dem einen neben dem andern gegönnt sey; ein vermittelndes Umgestalten hat im Allgemeinen hier noch nicht begonnen. Dieses unterscheiden wir auf das Bestimmteste von jenem anderen Umbilden, durch das wirklich eine neue Schöpfung hervorging, die das Kirchliche dem Volksmäßigen verschmolz, einem inneren, allgemeinen Drange folgend, nicht aber dahin trachtete, verschiedenen Ansichten durch Ausscheiden und Abflachen gerecht zu werden. Für dieses war die Zeit noch nicht gekommen, es deutete sich nur aus der Ferne erst an.

Wie das funfzehn Jahre früher erschienene, zuvor besprochene Gesangbuch, ist das Zinkeisensche, das ihm auch in der äußeren Ausstattung zumeist übereinkommt, in sechs Abschnitte getheilt. Den ersten bilden die Gesänge für die heiligen Zeiten und Feste des Kirchenjahres, wie dort; es sind jedoch der Lieder hier nur 93, der Melodieen nur 65, von jenen also 21, von diesen 14 weniger als in jener älteren Sammlung. Zwar hat die Zinkeisensche zwei Lieder, eines von der Auferstehung, das andere von der Himmelfahrt des Herrn, mit ihren Singweisen aufgenommen, welche in jener nicht enthalten waren: „Jesus Christus unser Herr und Heiland,“ und „Als vierzig Tag' nach Ostern war'n;“ dagegen finden wir 12 Festlieder des Brüdergesangbuches, zwei von Thomas und eben so viel von Ambrosius Blaurer, so wie andere anderer Dichter nebst ihren Singweisen, nicht wieder, wahrscheinlich weil sie in der Kirche nicht heimisch geworden waren. Eine gleiche Verminderung, hier aber nur um zwei Lieder und eben so viel Melodieen, zeigt der zweite Abschnitt, die Katechismusgesänge; es sind von jenen hier nur 28, von diesen 20 vorhanden, weil das Lied: „Ach Vater unser der du bist,“ von Johann Zwick, und ein zweites: „Laßt uns schreien alle gleich“ aus dem Brüdergesangbuche nebst ihren Singweisen ausgeschieden sind. In den übrigen Abschnitten aber zeigt Zinkeisens Gesangbuch überall eine Bereicherung; wenn auch der Zahl nach nicht eine sehr beträchtliche, doch zufolge des Inhaltes und der größeren Mannichfaltigkeit der Form des Aufgenommenen. So sind der Psalmlieder — im 3ten Abschnitte — die einen vollständigen Psalter geben, hier 174 mit 61 Melodieen, dort waren jener nur 171, dieser nur 58. Es sind nämlich 12 Psalmlieder mit 5 Melodieen ausgeschieden, und dagegen 15 andere mit 8 Melodieen neu hinzugekommen; statt Lieder dieser Art von Wolfgang Mosel, Rudolf Walter, Thomas Blaurer, und Johann von Magdeburg, sind deren von Stiefel, Wolfgang Ammonius, Georg Ämilius, zumahl aber von Burcard Waldis aufgenommen, und eine größere Abwechslung an dichterischen und melodischen Formen ist damit gewonnen. Der Lehrlieder sind ferner statt 24 mit 17 Melodieen, nun 29 mit deren 20; der Loblieder 9, mit 7 Singweisen, statt 8 mit deren 6; der Betgesänge 30 mit 18 Melodieen, statt 28 mit eben so vielen. Bei allen diesen Abschnitten sind mehr oder weniger Lieder des älteren Gesangbuches beseitigt, und neue hinzugethan: daß unter diesen Lieder, wie: Kommt her zu mir spricht Gottes Sohn; Herr Christ der einig' Gott's Sohn; Weltlich Ehr' und zeitlich Gut; Ach Gott thu dich erbarmen ꝛc. befindlich sind, die zum Theil noch den ältesten Zeiten der Kirchenverbesserung angehören, und durch Inhalt wie Melodie sich gleich auszeichnen, wird man unbedingt als eine Verbesserung betrachten dürfen.

Zinkeisens Gesangbuch ist hienach, wenn auch nicht das umfassendste, doch das reichhaltigste aller Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts; dasjenige, aus dem wir am sichersten ersehen können, was an Liedern und Singweisen gegen das Ende dieses Zeitraums in der evangelischen Kirche Eingang gefunden, und eine Stätte in derselben behalten hatte. Finden wir manche damals schon erschienene Sammlung geistlicher Lieder und ihrer Singweisen — wie etwa die später zu besprechenden Ludwigs Helmbold und Joachims von Burgk — hier nicht benutzt, so ist die Ursache davon, daß ihr Inhalt um jene Zeit noch nicht kirchlich geworden war, namentlich nicht im Süden Deutschlands. Mit dem 15 Jahre zuvor herausgegebenen Liederbuche gleicher Art theilt es aber den Vorzug, Lieder und Melodieen zu geben, die wir sonst in wenigen Sammlungen finden. So jenes Lied auf das Magnificat „Mein' Seel' erhebt zu dieser Frist“*) mit einer schönen mixolydischen Weise; so ein anderes über diesen Lobgesang, von Erasmus Alber, einen

*) S. Beispiel Nro. 95 die Melodie dieses Liedes in M. Prätorius vierstimmigem Tonsatze.

seiner besten geistlichen Gesänge, und ausgezeichnet durch eine liebliche ionische Melodie, die man bei M. Prätorius vierstimmig findet, doch auf das Lied

„Mein' Seel', o Gott, muß loben dich"

angewendet, von dessen vierzeiligen Strophen dabei je zwei und zwei zusammengezogen werden, um die achtzeilige dieser Melodie und ihres hier in seiner ersten Strophe folgenden Liedes zu bilden:

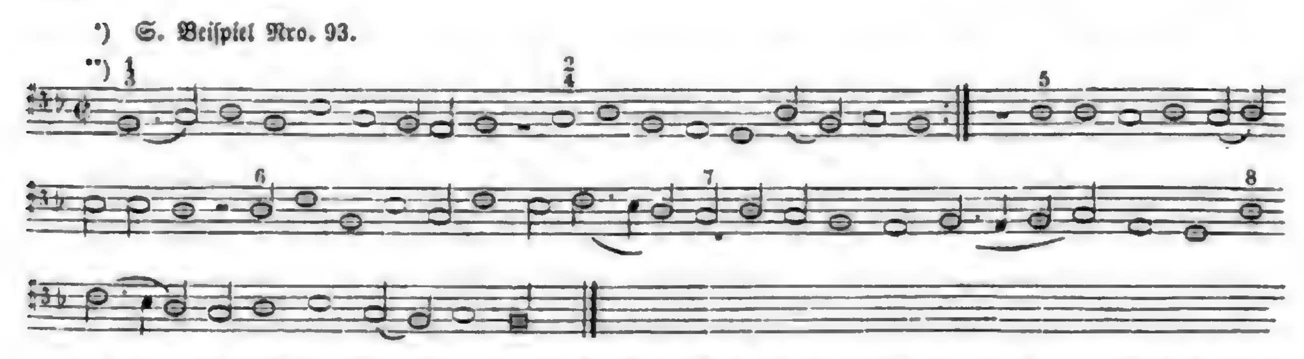
Mein lieber Herr, ich preise dich*),
Von ganzem Herzen freu ich mich,
Daß ich, dein' arme Dienerin,
Mit Gnaden angesehen bin!
All' Gottes Kinder werden mich
Deß seelig sprechen ewiglich,
Du hast mich durch dein' große Macht
Zu solchen hohen Ehren bracht rc.

Vergleichen wir die Melodie dieses Liedes, wie unser Gesangbuch sie giebt, mit der von M. Prätorius vierstimmig gesetzten, so möchte einer jener wenigen Fälle hier vorhanden scheinen, wo auch der Gesang eine vermittelnde Umgestaltung erfuhr. Die Melodie unseres Buches enthält den wesentlichen Gang, alle Grundzüge der von Prätorius behandelten; aber der rhythmische Wechsel, der diese schmückt, die Melismen, welche sie zieren, eben das Freudige, mangelt, und wurde vielleicht darum dem Gesange abgestreift, weil die Melodie eine noch neue, weniger allgemein verbreitete war**). Allein es ist schonend, vielleicht an dieser einen Stelle ausschließend geschehen.

Was über Zinkeisens trefliches Melodieenbuch sonst noch zu sagen seyn möchte, sparen wir auf bis zu einem vergleichenden Schlußworte über die hier besprochenen wichtigsten des 16ten Jahrhunderts im Allgemeinen. Wir wenden uns gegenwärtig zu den wenigen Büchern dieser Art aus dem Norden Deutschlands, deren eigene Anschauung dem Verfasser dieser Blätter gewährt war.

Im Nordwesten Deutschlands begegnet uns hier zunächst eine Lieder- und Melodieensammlung, die nicht, wie die von uns eben betrachteten, ein allgemeines geistliches Singebuch zu geben beabsichtigt, sondern einem örtlichen Bedürfnisse entgegenzukommen trachtet. Sie erschien zu Hamburg bei Jacob Wolf im Jahre 1588, herausgegeben von Franz Eler aus Ültzen***). Zunächst bietet sie lateinische heilige

---

*) S. Beispiel Nro. 93.

**)

***) Cantica sacra, partim ex sacris literis desumpta, partim ab orthodoxis patribus et piis ecclesiae doctoribus composita, et in usum ecclesiae et juventutis scholasticae *Hamburgensis* collecta, atque ad duodecim modos ex doctrina Glareani accomodata et edita a *Francisco Elero* Ulysseo. Accesserunt in fine Psalmi Lutheri et

Gesänge, theils aus der Schrift unmittelbar entnommen, theils von rechtgläubigen Vätern und frommen Lehrern der Kirche gedichtete; dann auch deutsche geistliche Lieder Luthers und anderer frommen Dichter seiner Zeit; beides zum Gebrauche der Kirche und der Schuljugend Hamburgs. Was aber diesem Buche einen besonderen Werth giebt, ist die Bezeichnung der kirchlichen Tonart eines jeden Gesanges nach der Lehre Glareans von den zwölf Tönen. Deshalb lobt auch David Chyträus in einem dem Buche vorgedruckten Sendschreiben dessen Herausgeber. Es lautet vom 2ten Juli 1588, welchen Tag Chyträus folgendermaaßen bezeichnet: „Am Tage der Zusammenkunft der heiligen Frauen Elisabeth und Maria, welche da war die erste Synode des neuen Bundes, deren Beschluß von dem bereits gewährten und empfangenen Messias Maria, in einen Lobgesang eingeschlossen, verkündigte im Jahre der Welt 3962.“ Wohl mochte dieser Tag, an welchem einst das erste christliche Loblied, die Blüthe einer gläubigen, reinen demüthigen Seele ertönte, ihm ein besonders geeigneter scheinen, von heiligen Gesängen an ihm zu reden, zu schreiben, und dies freudig zu bekennen, hat er es auch in etwas pomphafter Art nach Sitte seiner Zeit gethan. Einfacher lauten seine Worte an Franz Eler. „Lieb war es mir (sagt er), aus Deinem Briefe an mich zu vernehmen, daß Du die Absicht habest, in Deinem Buche die Gesänge nach den zwölf Tonarten zu unterscheiden, welche den verschiedenen Arten der Octave zufolge das Alterthum annahm, und sie mit den Namen der Völker bezeichnete, denen sie gemein waren; daß Du auch bei jedem Gesange kurz andeuten wollest, welcher von diesen Tonarten er angehöre. Dieser Dein kundiger Fleiß ist mir und Andern, nicht ganz der Tonkunst Fremden, um so willkommener und erfreulicher, als ich selber vormals große Mühe gehabt habe, die geistlichen Gesänge diesen ihren zwölf Tönen zuzutheilen, und dabei sehe, wie die gewöhnlichen Schriftsteller über Tonkunst, und die meisten Sänger, diesen tiefsinnigsten Theil der Kunst verabsäumen und vernachlässigen, der die Grundlage der Kenntniß von den verschiedenen Tönen und Harmonieen, ihren Eigenschaften, ihrem Wesen und Unterschiede in sich begreift. Welche würdigere Aufgabe für einen Tonkünstler, als jene Lehre zu betrachten von den Tonarten, durch welche die Gesänge bald erregt und kräftig, bald feierlich und gemessen, trauervoll und klagend, ungestüm und heftig, drohend und eifernd erscheinen, und von den Gründen, durch welche so abweichender Ausdruck, so verschiedene Eigenschaften der Singweisen entstehen!“ Von weiteren Untersuchungen hierüber ist freilich in dem Buche nicht die Rede, obgleich es dem, der eine Neigung dazu hatte, dafür als Grundlage dienen konnte durch die beigefügten Bezeichnungen der Tonarten. — Der Herausgeber begnügt sich in seiner Zuschrift vom Ostertage 1588 an die Hamburger Senatoren und Schulvorsteher D. Christoph Klinghausen und Johann Schulten, und die Kirchenvorsteher D. Simon Tho Westen, Barthold Busch u. s. w., nachdem er das Lob einer guten Ordnung unter Berufung auf göttliche und menschliche Zeugnisse ausgesprochen, den Zweck seines Werkes dahin zu bezeichnen, daß er eine solche Ordnung zu befördern strebe. Er habe, damit sie in Gottes Hause herrsche, die alten,

---

aliorum ejus seculi Doctorum, itidem Modis applicati. Hamburgi Excudebat Jacobus Wolf Anno MDXIIC. Dieser Anhang führt den besonderen Titel: Psalmi Martinj Lutheri et aliorum ejus seculi Psalmistarum, itidem Modis applicati.

Ut quos Lutherus Psalmos, Germanicus Orpheus
Quosque patres alii concinuere, canas
Hos quoque Francisci solertia reddit Eleri
Ordine digestos, applicitosque modis.

C. S. H.

Hamburgi per Jacobum Wolfium MDLXXXVIII.

in den Kirchen Hamburgs gebräuchlichen geistlichen Gesänge fleißig gesammelt und gesichtet, und sie in gereinigter Gestalt herausgegeben zum Nutzen der Kirchen und Schulen, in denen nun eine gute Übereinstimmung im Gesange eingeführt werden könne. Eine Übersicht, die Feier des werktäglichen, des sonn- und festtäglichen Gottesdienstes mit Bezug auf den Gesang betreffend, zeigt uns, daß dieselbe der in anderen evangelischen Kirchen eingeführten im Wesentlichen übereinstimmend war.

Die Sammlung lateinischer Gesänge, die dem Ganzen voransteht, hat im Allgemeinen gleichen Inhalt und gleiche Einrichtung mit der Psalmodia des Lucas Lossius, nur ist bald sie, bald jene reicher, jene namentlich in Hymnen und Sequenzen. Nur zehn Lieder in niederdeutscher Mundart finden wir unter diesen lateinischen; theils Meßgesänge, — das deutsche Sanctus: Jesaia dem Propheten das geschah; das deutsche Agnus Dei: Christe, du Lamm Gottes, — theils Festlieder: Joseph lieber Joseph mein, jenes alte Wiegenliedlein des Christkindes; Komm Gott Schöpfer heiliger Geist; Also heilig ist der Tag; — allgemeine kirchliche Lob- und Bekenntnißlieder: zwei Bearbeitungen des Te Deum laudamus; — den Psalm: Da Israel aus Ägypten zog — den Lobgesang der heiligen Jungfrau; endlich das Bußlied: Nimm von uns Herre Gott &c., alle von unmittelbar kirchlicher Beziehung, und meist Übertragungen lateinischer Gesänge. Die im Anhange mitgetheilten Kirchenlieder sind, drei gereimte lateinische ausgenommen, ebenfalls in niederdeutscher Mundart. Ihre Melodieen sind nur einstimmig aufgezeichnet, mit alleiniger Ausnahme des Pfingstliedes für die Kinder: Spiritus sancti gratia, welches vierstimmig ist. Keine Melodie erscheint in dem versetzten Umfange ihrer Tonart, sondern jederzeit in deren ursprünglichem; die Angabe der Tonart fehlt nur bei zwei Liedern: jenem lateinischen Pfingstliede, und einem andern, dem lateinischen Hymnus „Vita sanctorum decus angelorum“ nachgebildeten: „Der Hilligen Levend &c.“ Ordnen wir diese ein an die Stelle, die ihnen nach Elers Grundsätzen, zufolge ihrer Tonarten, gebühren würde, und nehmen dabei auch Rücksicht auf die in der ersten Abtheilung des Werkes enthaltenen deutschen Gesänge: so befaßt dieses achtzehn Melodieen dorischer Tonart; acht hypodorischer; sechs phrygischer; acht hypophrygischer; drei mixolydischer; sieben hypomixolydischer; neun äolischer; acht hypoäolischer; neun ionischer, und einundzwanzig hypoionischer Tonart: im Ganzen 97 kirchliche Melodieen und Lieder neben den lateinischen der älteren Kirche. Unter ihren Tonarten aber erscheint ein bedeutendes Übergewicht der weichen (57) über die harten (40), zumahl auch dieser letzten zwei weniger sind als jener ersten, indem die lydische und hypolydische Tonart gar nicht vorkommt. Über einige besondere, hier vorkommende Singweisen, werden wir bei dem Berichte von den Setzern der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, auf Veranlassung des später herausgekommenen vierstimmigen Hamburger Melodieenbuches reden. Es genügt hier die Bemerkung, daß, soweit die Forschung des Verfassers reicht, die hier erscheinende Bezeichnung der Melodieen nach ihren Tonarten die früheste ist, die er in einem evangelischen Melodieenbuche angetroffen hat.

Gehen wir nun über zu dem Nordosten Deutschlands, und zunächst zu der Mark Brandenburg, so scheint vor dem Jahre 1552, sieben Jahre nach Herausgabe des Bapstschen Gesangbuches, und zwölf nach Erscheinen der ersten Kirchenordnung für diese Lande, ein selbständiges, ihnen bestimmtes Melodieenbuch nicht erschienen zu seyn. Früher als 1540 (da erst im November 1539 der Landesherr dort zu der gereinigten Lehre sich bekannte), würden wir auch ein solches nicht haben erwarten dürfen; bis zu dem Erscheinen des nun zu beschreibenden Buches mag man der Wittenberger geistlichen Liedersammlungen sich bedient haben. Es erschien jenes Buch, wie bemerkt, im Jahre 1552 zu Frankfurth an der Oder bei Johann Eichhorn und führt den Titel: „Geistliche Lieder D. Mart(in) Lut(hers) vnd anderer fromen Chri-

sten, nach ordnung der Jarzeit New zugericht.“ Die Anzahl der darin enthaltenen Lieder habe ich mir nicht angemerkt, wohl aber die der Singweisen: es sind deren 57, von denen 23 Festliedern angehören, und zehn Psalmliedern: so daß also die Melodieen dieser Art, zusammengenommen, zu den übrigen, der Anzahl nach, ungefähr wie 4 zu 3 (genau 11 zu 8) sich verhalten. Es ist befremdend, daß dem Liede: „Ein' feste Burg ist unser Gott“ seine Singweise nicht beigefügt ist; eine Veranlassung dazu ist nicht zu ersehen, da andere, voraussetzlich damals eben so bekannte Melodieen, ihren Liedern dennoch beigezeichnet sind. Zu besonderen Bemerkungen geben die in diesem Buche enthaltenen Singweisen nicht Anlaß; doppelte für ein Lied enthält es nicht, und wo dergleichen vorhanden waren, hat es nur deren eine gewählt. So für das Psalmlied: „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ dessen ältere, phrygische; für das Loblied: „Nun freut euch, lieben Christengmein,“ die spätere unter seinen beiden ionischen, die in der Folgezeit gewöhnlich dem Liede: „Es ist gewißlich an der Zeit“ angeeignet wurde. Um das Jahr 1569 finde ich, bei demselben Verleger erschienen, einen Wiederabdruck dieses Buches, mit 170 Liedern und 62 Melodieen, an diesen also nur um fünf vermehrt, und mit einer Beigabe von Collecten und Gebeten. Seltene Abweichungen in der Ordnung der Lieder und Melodieen abgerechnet, stimmen beide Abdrücke im Wesentlichen überein. Eine ähnliche Übereinstimmung derselben findet aber auch statt mit einem anderen Melodieenbuche, das unter gleichem Titel, mit gleicher Vorrede um 1571 bei Dietrich Gerlatz zu Nürnberg erschien. Es fehlen diesem zwar vier Melodieen, die wir in jenen beiden finden, es hat aber deren sechzehn mehr zu Liedern, die jenen mangeln, und fünf Umdichtungen, theils älterer geistlicher, theils weltlicher Lieder, unter Zurückweisung auf ihre Melodieen. Wahrscheinlich haben alle drei eine gemeinschaftliche Quelle, vielleicht ein älteres Nürnberger Singebuch; und jene beiden norddeutschen wie dieses oberdeutsche Gesangbuch werden zu demselben sich etwa so verhalten, wie die von uns früher betrachteten niederdeutschen geistlichen Liedersammlungen zu dem Nürnberger von 1527 und diese zu dem Walterschen Gesangbuche von 1524.

Für Pommern finde ich erst 24 Jahre später ein eigenes Melodieenbuch, und ein zweites dieser Art 16 Jahre nachher; andere aus dem 16ten Jahrhunderte außer diesen beiden sind mir, ungeachtet aller Forschungen an Ort und Stelle, und in den nahmhaftesten Büchersammlungen, nicht bekannt geworden. Das älteste beider erschien zu Stettin im Jahre 1576 in plattdeutscher Sprache und führt den Titel: „Psalme, Geistlicke Lede vnd Gesenge, von D. Martino Luthero Ock velen anderen Christlicken Leerern vnd Godtseligen Mennern gestellet. Mit flyte thosamende gelesen, dorchgeseen, vnd in gude Ordeninge gebracht. Mit einem richtigen Register der Gesenge, die up de Sondage vnde Festdage gesungen werden, Vnd mit den Evangelien vnd Festen auerein kamen. Ordeninge der Gesenge in dessem Boke vindestu na den Vörreden. Gedruckt tho Olden Stettin dorch Andream Kellner. MDLXXVI.“ Das Büchlein beginnt mit Luthers Vorrede zu dem Walterschen Gesangbuche (von 1524), der alsdann die zu dem Bapstischen (1545) folgt, beide in plattdeutscher Sprache. Die letzte ist jedoch nicht vollständig abgedruckt; es fehlen ihr die beiden letzten Absätze, in denen Luther von dem Liede „Nun laßt uns den Leib begraben“ und „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ redet, und sie endet mit dem durch Amen bekräftigten Wunsche des Vorredners, daß Gott durch des Valtin Bapsts lustigen Druck dem römischen Bapst viel Abbruch möge geschehen lassen. Über die Anzahl der Lieder habe ich bei Benutzung dieses Buches mir keine Bemerkung gemacht; sie übertrifft jedoch, bei dessen beträchtlichem Umfange von 454 Blättern (908 Seiten), ohne Zweifel noch die des sonst inhaltreichsten Frankfurther Gesangbuches vom Jahre 1569, und dürfte leicht über 400 hinausgehen. Die Lieder sind in fünf Theile zusammengestellt. Der erste befaßt: „Die vornemeste Psalme Davids sampt

den Gesengen in Mosi und den Propheten." Diese letzten, so wie die ihnen folgende deutsche Vesper und Metten, sind ohne Melodieen; bei den Psalmliedern dagegen finden sich deren 18 beigezeichnet; unter ihnen elf, die Mehrzahl, aus Burcard Waldis Psalmbuche, zu ihren von dorther entlehnten, nur in plattdeutsche Mundart gebrachten Liedern. Der zweite ist überschrieben: „Dat ander Deel desses Gesanckbokes Hefft in sick de Söß stücke des Catechismi, vom D. Martino Luthero vnd anderen Gesanges wyse forvatet, sampt dem Morgen und Avendt Segen, Benedicite vnd Gratias." Nur zwei deutsche Lieder:

So wahr ich leb, spricht Gott der Herr,
Des Sünders Tod ich nicht begehr ꝛc.

und Wolfgang Capito's Morgenlied:

Die Nacht ist hin,

sind hier mit Melodieen versehen, das letzte mit der des lateinischen Hymnus: Jam lucis orto sydere; die übrigen drei Singweisen — es sind ihrer im Ganzen fünf — bestehen aus einem Amen auf das Vater unser, und den Melodieen des: O sacrum convivium und Discubuit Jesus, sind also nicht eigentlich liedhafte. „Dat drüdde Deel desses Gesanckbokes — heißt es dann weiter — Welckes in sick höldt Christlicke Hymnos vnd Gesenge up de vornemsten Festdage vnd etlicke sondere tyde im Jare." — Der Melodieen sind hier bei Weitem die größeste Anzahl, 33 im Ganzen. Zu den Festliedern werden hier auch zwei Spottlieder auf den Papst gerechnet, von denen dahingestellt bleiben mag, ob jemals ein kirchlicher Gebrauch davon gemacht ist, und deren Melodieen, unzweifelhaft volksmäßigen Ursprunges, sich beigezeichnet finden. Das erste ist eine Umdichtung des alten Liedes vom Austreiben des Todes, die hier zu Unrecht mit Luthers Namen bezeichnet ist:

„Nu drive wy den Pavest heruth ꝛc."

Seine zweite Strophe vornehmlich bezeichnet eigenthümlich den herben Geist des Gegensatzes, der, wie überhaupt in dem kräftigen pommerschen Volke in jenen aufgeregten Zeiten, so insbesondere gegen die alte Priesterherrschaft vorwaltete:

Trull dy heruth, du vordamde Sön
Du rode Brut von Babilon,
Du bist de Gruwel vnd Antichrist
Vull Lögen, mord vn arge List u. s. w.

Entstanden ist zwar das Lied nicht in jenen Gegenden, allein seine Aufnahme in eine kirchliche Sammlung werden wir diesem Geiste immer zuschreiben müssen, da es bis dahin in keiner andern angetroffen wird. Das zweite dieser Spottlieder ist eine Parodie des Liedes:

Der Kuckuck hat sich zu tode gefall'n ꝛc.

in

Der Pavest heft sick tho dodt gefalln,

wie wir derselben schon in Vespasius Umdichtungen begegneten.

Außer den Melodieen dieser beiden Lieder, die ich hier zum ersten Mahle antraf, habe ich in diesem Abschnitte keine besonders bemerkenswerthen gefunden. Bei Luthers Liede: „Jesaia dem Propheten das geschah," dem deutschen Sanctus, das hier auch unter den gottesdienstlichen Liedern steht, wird ausdrücklich vorgeschrieben: die Gemeine solle das Heilig dreimahl, langsam, mit Andacht und großer Ehrer-

bietung singen; in Städten, wo Knaben seyen, möge es von diesen, vor dem Altare knieend, gesungen werden, und die Gemeine ihnen antworten. Nach dem dritten Mahle beschließe der Chor mit den Worten:

Sein' Ehr die ganze Welt erfüllet hat ꝛc.

Diese Bemerkung, als einen Theil der äußeren Einrichtung des Gottesdienstes betreffend, und namentlich des Gesanges, durfte hier nicht übergangen werden.

Der vierte, vorletzte Theil dieses Gesangbuches führt die Überschrift: „Dat veerde Deel desses Bokes, in welckerem thosamen gebracht syn Christlicke syne gesenge von den vörnemsten Artikeln unser Christlicken Leer." Zweiundzwanzig Singweisen finden wir hier, unter ihnen keine sonst unbekannte, wenn auch meist nur minder gewöhnliche. Der letzte Theil endlich kündigt seinen Inhalt vollständig an, als ein ganzes früheres Singbuch Luthers in sich begreifend, dessen Vorrede, nur ins Plattdeutsche gebracht, hier auch wiederum abgedruckt ist. „Im Vöfften vnd lesten deele ys gesettet — heißt es hier — D. Martini Lutheri Bökelin, dat insonderheit Anno XLII heft laten vthgan, mit dessem Titel: Christlicke Gesenge, latinisch vnd düdesch, thom Begreffnis ꝛc." Außer den auch in Bapsts Gesangbuche aufgenommenen lateinischen Liedern dieser Art, findet sich hier auch Hiobs Rede: „Haben wir das Gute empfangen," lateinisch und deutsch, jedesmahl mit einer besondern Melodie; das „Media vita in morte sumus;" der Spruch „In pace simul dormiam et requiescam," der den 4ten Psalm beschließt; endlich Nicolaus Hermanns Lied mit seiner Singweise: „Sant Paulus die Corinthier" nach 1 Cor. 15, von Auferstehung der Todten.

Bei seinem beträchtlichen Umfange ist dieses Gesangbuch an Singweisen nur arm; es sind deren im Ganzen nicht mehr als 85, von denen die Mehrzahl, 51, Fest- und Psalmliedern angehören. Auf Ausbildung und Mannichfaltigkeit des Gesanges scheint man an der östlichen Nordgrenze Deutschlands damals nicht große Sorgfalt verwendet zu haben. Auch behandelt die Vorrede diesen Gegenstand nur obenhin. Wegen der siebenzeiligen Lieder verweis't sie auf die Weise des Liedes: „Nun freut euch lieben Christengmein" und noch fünf andere gleichen Maaßes; wegen der vierzeiligen auf die des Liedes „Erhalt uns Herr bei deinem Wort" und ebenfalls andere fünf; über die mehr- oder weniger-zeiligen sey „eine sundrige Nota gesettet." Wem sie nicht gefalle, möge sich nach einer andern umthun. Musici, Cantores, Componisten, könnten in diesem Falle zur Ausbreitung und Erhaltung der Ehre Gottes „andere gude lefflike Nota maken, und den benachberden Kercken mitdeelen." Hin und wieder sind weltliche Melodieen in Bezug genommen*), als: „Von edler Art ꝛc. ‚Ick ginck einmal spatzeren ꝛc., Wol hyr das Elend bauwen will ꝛc., Ick armes Bröderlin ꝛc.; bei dem Liede „Ewige Vader im Hemelryk" wird auf „des Berners Thon" verwiesen; auch auf Weisen älterer katholischer Lieder finden sich Hinweisungen, als „Maria zart, von edler Art ꝛc., Die Frau vom Himmel ruf ich an." Eine sorgsame Gesangespflege wie Sachsen, Thüringen, das südliche Deutschland, ja, der westliche Theil des nördlichen sie erkennen lassen, legt dieses Buch nicht zu Tage, es ist aber, wenn auch als Melodieenbuch von geringerer Bedeutung, doch deshalb wichtig, weil es über die Fortschritte des Kirchengesanges in jenen Gegenden uns belehrt.

Ein ähnliches Ergebniß gewährt uns ein zweites, ebenfalls pommersches Gesangbuch. Dem von mir benutzten Abdrucke desselben fehlte das Titelblatt; die Schlußbemerkung auf seiner letzten Seite „Gryphißwalt, Gedruckt durch Augustin Ferber, Anno MDXCII (1592)" zeigt jedoch, daß es für jene Stadt bestimmt gewesen seyn werde; das gedruckte Verzeichniß der Greifswalder Universitätsbibliothek

---

*) Bl. 109.b 151. 303. 305. 328. 331. 342.

bezeichnet es (Nro. 6975) als „Pommersches Gesangbuch durch Friedrich Runge," vielleicht auf den Grund besonderer, darüber vorhandener Nachrichten. Das Buch selbst zeigt, außer zwölf Psalmliedern von Friedrich Runge die es enthält, keinen weitern Antheil den derselbe daran genommen, es müßten denn die „Christlichen Gebetlein," womit es schließt, von ihm herrühren, die jedoch nicht mit seinem Namen bezeichnet sind. In der Anordnung kommt es dem eben beschriebenen Stettiner Gesangbuche überein, nur daß die Begräbnißlieder in seinem vierten Abschnitte mit enthalten sind. Es beginnt mit 111 Psalmliedern, in hochdeutscher Sprache, wie der gesammte Inhalt des Buches; der 1ste, 2te, 13te, 15te, 23ste, 25ste, 37ste, 51ste, 79ste, 91ste, 117te, 124ste und 127ste Psalm finden sich in doppelten Bearbeitungen, von dem 119ten Psalm sind drei Theile in Lieder gebracht; für diese beträchtliche Anzahl von Gesängen werden nur 13 Melodieen mitgetheilt. Der Katechismuslieder, denen sich hier, wie in dem Stettiner Gesangbuche, „die Morgen- und Abendseegen, auch das Benedicite und Gratias, gesangsweise gesetzt" anschließen, sind 47, mit nur fünf beigesetzten Melodieen; für das Lied: „Nu mach uns heilig, Herre Gott" ist die Melodie des 134sten der französischen Psalme beigezeichnet; Lied und Melodie „Nu laßt uns Gott dem Herren" werden dem Dr. Nicolaus Selneccer zugeschrieben. Die Festgesänge, unter denen auch „die Gesänge, so in officio missae pflegen gesungen (zu) werden," mit begriffen sind, belaufen sich auf 119, 14 nicht liedmäßige oder bloße Prosen nicht mitgerechnet. Nur 25 Singweisen sind für dieselben vorhanden. Auch hier schließen die schon bei dem Stettiner Gesangbuche erwähnten Spottlieder auf den Papst den Abschnitt der Festlieder. Das von dem Austreiben des Papstes — hier jedoch neben Luther auch noch dem Matthesius zugeschrieben, von dem es wohl herrühren mag — in seiner ganzen ursprünglichen Herbheit, und mit seiner Singweise; das zweite etwas gemildert, und ohne Melodie:

Der Bapst hat sich zu todte gefalln
Von seinem hohen Stule,
Mit wem soll um mein' arme Seel'
Vortan nun weiter bulen?
Jesus Christus der soll es seyn,
Kein ander lieber werden,
Macht uns von aller Sünden frey
Im Himmel und auf Erden ꝛc.

Der vierte Theil „darin zusammengebracht allerley Christliche Gesänge von den fürnembsten Hauptartikeln Christlicher Lehre" begreift 146 Lieder, die unter verschiedene Abtheilungen zusammengefaßt sind. Es beginnen: Gesänge vom nutzen vnd krafft göttlichen Worts, und ihnen folgen: Gesänge von der Erschaffung aller Creaturen — Vom Fall Adams — Vom Gesetz und Evangelio — Von Christi Wohlthaten — Von der Buß — Von der Kraft des Glaubens — Von christlicher Liebe und guten Werken — Vom christlichen Leben und Wandel — Von der christlichen Kirchen — Vom Kreuz und Leiden der Christen — Vom Gebet; Abtheilungen, wie sie später in Gesangbüchern immer häufiger werden, und je länger je mehr an Umfange wachsen. Den 93 Liedern, die hier darin befaßt sind, schließen sich an: 16 „etlicher Könige und Herren christliche Lieder," drei darunter auf Wahlsprüche pommerscher Fürsten, wie denn auf dergleichen Sprüche die meisten dieser Lieder gedichtet, auch wohl die Anfangsbuchstaben, oder Anfangssylben ihrer Strophen so gewählt sind, daß sie die Namen derer bilden, die sich jene Sprüche angeeignet. Es folgen „Geistliche Lieder vom Ehestande und christlicher Haushaltung," sieben an der Zahl von Nicolaus Herrmann und

Matthesius; Christliche Gesänge „von der Vergänglichkeit dieses zeitlichen Lebens, auch vom Tode und Begräbniß,“ 16, die kleinen lateinischen Sprüche nicht gerechnet; hier begegnen wir auch dem Liede Paul Ebers „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott“ in Strophen zu vier Zeilen abgetheilt, ohne Melodieangabe, und dem Liede Martin Schallings „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,“ bei dem auf die Weise: Es sind doch selig alle die rc. (welche auch dem 36sten und 68sten der französischen Psalme eignet) hingewiesen wird. Den Beschluß machen 14 „Christliche Gesänge von der Auferstehung der Todten, vom jüngsten Gericht und ewigem Leben.“ Für diese, so beträchtliche Anzahl von Liedern werden nur sieben Melodieen gegeben; hier, wie durch das ganze Buch wird meist nur auf wenige, bekannte, Bezug genommen. Eine Hinweisung auf weltliche Melodieen fand ich nur in vier Fällen; das Lied: „In traur'ger Pein ich muß jetzt seyn,“ ohnehin schon Umdichtung eines gleich beginnenden, weltlichen, soll gesungen werden im Ton: Ich weiß ein Blümlein hübsch und fein; Helmbolds: „Von Gott will ich nicht lassen“ nach: Ich stund an einem Morgen rc.; das Lied: „Von aller Welt verlassen“ nach: Die Sonn ist verblichen; endlich Johann Friedrichs von Sachsen Lied: „Ich habs gestalt ins Herrn Gewalt“ nach: Beschaffens Glück rc. Die Gesammtzahl der Lieder des ganzen Buches, 423, größer noch als die des sonst umfangreichsten Frankfurther Liederbuches von 1569, hat an mitgegebenen Singweisen nur 52 sich gegenüber, kaum den achten Theil derselben. Freilich dürfen wir annehmen, man werde bei dem Kirchengesange sich nicht auf diese beschränkt haben, da sie nicht alle Versarten des ganzen Buches umfassen, und man habe die nicht beigesetzten, nur in Bezug genommenen Melodieen, als bekannt vorausgesetzt. Allein auch unter dieser Voraussetzung würde sich stets nur ein geringer Zuwachs an gangbaren Melodieen ergeben, da die große Anzahl von Liedern sieben- und vierzeiliger Strophen, — deren in jeder Gattung die meisten sind, — und die Möglichkeit, diese nach denselben Melodieen zu singen, die einen nach der Weise: Es ist das Heil uns kommen her, die andern nach: Erhalt uns Herr bei deinem Wort, immer auf einen Kirchengesang von beschränktem melodischen Umfange deuten. Das Bekannteste, Gangbarste wird immer vorzugsweise gewählt werden, wo nicht ein größerer Reichthum zur Auswahl unmittelbar geboten, und mit ihm Veranlassung gegeben ist, auch Neues sich anzueignen.

Wir beschließen hiemit unseren Bericht über die vornehmsten, einfachen Melodieenbücher des 16ten Jahrhunderts. Die Anfangs nur geringe Zahl an Singweisen geistlicher deutscher Lieder, denen wir in Walters Gesangbuche begegneten, hatte gegen das Ende des Jahrhunderts sich fast um das Zehnfache vermehrt; selbst in dem Zwischenraume von 1593 — dem Jahre des spätesten Gesangbuches, das wir besprachen, des Dresdner — bis zum Jahre 1600, entstand noch manche neue Singweise (wie wir an seinem Orte davon berichten werden), die, wenn auch wohl schon örtlich im Gebrauche, doch später erst in kirchliche Gesangbücher aufgenommen wurde.

Überschauen wir nun den gesammten Reichthum geistlicher Singweisen, den die evangelische Kirche in diesem Zeitraume gewann, so finden wir, daß die Festmelodieen, und die Weisen der Psalmlieder unter ihnen die Mehrzahl bilden, wie denn dieses Verhältniß schon in Walters Gesangbuche zu bemerken war, und noch in dem Bapstischen fortdauert, wo es ohngefähr wie 7 zu 5 — genau 57 zu 39 — sich darstellt. Am bedeutendsten erscheint dieses Übergewicht in dem dritten Viertel des Jahrhunderts; in den Gesängen zu der Neuburg-Zweibrücker Kirchenordnung (1570) und dem Straßburger Großen Kirchengesangbuche (1560) bilden Fest- und Psalmweisen fast das Vierfache der übrigen (64 : 17; — 87 : 23), in dem Frankfurther Liederbuche von 1569 das Dreifache (285 : 90); nur das Straßburger Gesangbuch

von demselben Jahre stellt uns ein weniger bedeutendes Überwiegen jener Weisen dar (127 : 102, ungefähr 7 : 6). Gegen das letzte Viertel des Jahrhunderts und innerhalb desselben hält sich ein Verhältniß fest, wodurch das Doppelte nicht mehr erreicht wird. Keuchenthals Gesangbuch zeigt das Vorwalten der Fest- und Psalmweisen ungefähr in dem Verhältnisse von 8 : 5 (128 : 84), das Würtemberger Gesangbuch von 1583 stellt dieses Verhältniß ganz genau dar (64 : 40); in dem Zinkeisenschen von 1584 erreicht es fast wiederum das Dreifache (267 : 96), in dem Dresdner von 1593 jedoch hört jenes Übergewicht ganz auf; der Fest- und Psalmmelodieen sind dort 104, gegen 137 anderer Art. Können wir aber, diesem allem zufolge, doch als gewiß annehmen, daß jener beiden Arten von Singweisen, im Laufe des 16ten Jahrhunderts, die meisten, theils im Gebrauche waren, theils entstanden sind, so ist damit auch das Gepräge gerechtfertigt, das die meisten Melodieen dieses Zeitraums an sich tragen: Kraft, Würde, geheimnißvolle Tiefe. Wie ihre Lieder selbst, gingen sie hervor aus dem Ergriffenseyn von Thatsachen christlicher Geschichte, oder von prophetischen Anklängen uralter heiliger Lieder, deren ewige Bedeutung der bewegten Gegenwart aufs Neue lebendig aufgegangen war, und in mannichfachen, zeitgemäßen Nach- und Umbildungen jener Vorbilder sich bethätigte. Diese Anklänge, die durch Lehr-, durch Lob- und Betlieder eben so mannichfach hintönen, geben denn auch ihnen, wie ihren Singweisen, einen ähnlichen Ausdruck, eine übereinkommende Färbung. Jene Schilderungen besonderer Seelenzustände, wie sie in dem christlichen Bewußtseyn allerdings vorkommen, und in den Liedern wie Melodieen späterer Zeit sich abspiegeln, finden wir damals seltener nur; allgemach erst gewannen sie das Übergewicht, und veränderten dann das ganze Gepräge des geistlichen Gesanges; ja, sie wurden Veranlassung, das der früheren Weisen, auch wenn man sie beibehielt, allgemach auszulöschen, und seinen Erzeugnissen eine andere, der nun überwiegenden Richtung mehr gemäße Färbung zu geben. Es ist wahr, ein großer Theil der Festmelodieen, welche die besprochenen Liederbücher uns bieten, gehören einer älteren Zeit an, und können nicht Früchte der Kirchenverbesserung genannt werden; so die Weisen der Weihnachtslieder: Gelobet seyst du Jesus Christ; Der Tag der ist so freudenreich; Christum wir sollen loben schon; das Resonet in laudibus, als Wiegenlied Christi umgebildet:

Joseph, lieber Joseph mein,
Hilf mir wiegen mein Kindelein ꝛc.;

das Quem pastores laudavere, und Nunc angelorum gloria, deutsch übertragen in „Den die Hirten lobten sehre," und „Heut sind die lieben Engelein;" des Osterliedes „Christ ist erstanden;" der Pfingstgesänge: „Komm heiliger Geist Herre Gott," und „Nun bitten wir den heiligen Geist," und anderer. Viele andere Weisen älteren Ursprungs aber sind dadurch wiederum der Kirchenverbesserung angehörige, wir dürfen sagen, neue geworden, daß ihrer uralten kirchlichen Grundform das volksmäßige Gepräge aufgedrückt wurde, wie bei den Liedern: Nun komm der Heiden Heiland; Komm Gott Schöpfer heiliger Geist; Der du bist drei in Einigkeit, und andern. Ja, es geschahe wohl, daß bei Umbildung eines Liedes auch seine Melodie eine solche erfahren mußte, wodurch sie, selbst wenn ihre Grundzüge bewahrt blieben, mehr die Färbung jener Zeit gewann, wie unter andern die des Liedes: „Christ ist erstanden," bei dessen Umwandlung in „Christ lag in Todesbanden." Bildeten nun auch jene älteren, jene umgeschaffenen Singweisen, allerdings eine breite und reiche Grundlage des damaligen Festgesanges, so darf doch jene Zeit auch neuer bedeutsamer Schöpfungen auf dessen Gebiete sich rühmen. So der Weise des Weihnachtsliedes „Vom Himmel hoch da komm ich her," — wäre sie auch, wie wir vermuthet, von einem Wiegenliede auf dasselbe übertragen — und: „Freut euch ihr lieben Christen;" der Osterlieder „Jesus Christus unser Hei-

land,“ „Heut triumphiret Gottes Sohn,“ „Erschienen ist der herrlich Tag;“ der Himmelfahrtslieder: „Nun freut euch Gottes Kinder all,“ „Auf diesen Tag, so denken wir,“ „Als vierzig Tag nach Ostern war'n,“ und anderer, die näher zu besprechen seyn werden, wenn wir ihrer Entstehung und ihrer Urheber gedenken. So gehören eben ihr Melodieen zu Liedern nach den evangelischen Lobgesängen der Schrift. Es entstanden in ihr deren vier zu Liedern auf den Lobgesang der Maria: „Mein' Seel' erhebt den Herren mein; Mein' Seel' erhebt zu dieser Frist; Mein lieber Herr ich preise dich; Mein' Seel', o Herr, muß loben dich; die erste durch Erhabenheit und Würde, die zweite durch milden Ernst, die dritte durch Anmuth und Heiterkeit, die vierte durch Freudigkeit in Demuth ausgezeichnet*). Dieses Gepräge erhalten sie durch ihre kirchlichen Grundtonarten, die dorische, mixolydische, ionische, äolische; es bildet sich aber auch durch ihren, dem Volksgesange angehörenden Bestandtheil. Denn die erste unter ihnen geht gleichmäßigen Schrittes fort, in geradem Takte, und in der so volksmäßigen achtzeiligen Strophe, wo acht und sieben iambische Zeilen mit einander wechseln; in der zweiten und dritten waltet rhythmischer Wechsel auf sinnige Weise vor; die vierte bewegt sich ganz im dreitheiligen Takte; diesen drei letzten liegt die vierzeilig-achtsylbige Strophe des Volksliedes zu Grunde, die nur bei der zweiten und dritten verdoppelt ist. Es gehören dieser Zeit ferner zwei Lieder auf Simeons Lobgesang: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin,“ und „In Friede dein, o Herre mein“ mit ihren Weisen; und eben so zwei auf Zacharias Lobgesang: „Gebenedeit sey Gott der Herr,“ und „Gelobet sey der Herr, der Gott rc.“ In allen diesen Weisen, die ihre Lieder insgesammt überflügeln, waltet ein kräftiger Schwung neben ernster Feier; die Freudigkeit, über die ein beschränkter Sinn gegen das Ende des Jahrhunderts, doch nur hin und wieder, murrte, möchte eher in den älteren, in die evangelische Kirche herübergebrachten Singweisen zu finden seyn, als in diesen aus ihm hervorgegangenen, obgleich, im rechten Sinne, sie in ihnen allen vorwaltet. Ein düsteres Gepräge wird man vielleicht in einigen Psalmliedern finden, doch wandelt die Eigenthümlichkeit der phrygischen Tonart, kraft deren sie dem Jonischen so nahe steht, dieses allezeit wieder um in feierlichen Ernst und in Erhabenheit; so werden dem unbefangenen Sinne die Melodieen der Lieder: „Erbarm' dich mein, o Herre Gott,“ und „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir“ erscheinen, die über den 51sten und 130sten Psalm gedichtet sind. Schon früher, bei näherer Betrachtung des Walterschen Gesangbuches, bemerkten wir, daß kein Passionslied in ihm enthalten sey, also auch keine Melodie eines solchen. Am Schlusse des Jahrhunderts, bei Zusammenstellung der mancherlei Quellen des Kirchengesanges, die wir so eben besprachen, finden wir freilich mehre Lieder dieser Art. Nehmen wir aber die Singweisen der Lieder: „O Lamm Gottes unschuldig“ und „Christe du Lamm Gottes“ aus, die erst nach der Kirchenverbesserung entstanden sind; die der Lieder: „Hilf Gott, daß mir gelinge,“ und

O Jesu Christ, dein Nam' der ist
so gwaltiglich, dafür auch sich
ein jeglich Knie muß beugen,

welche für älter zu halten keine Veranlassung vorhanden ist; so möchte keine Melodie zu finden seyn, die zu einem Passionsliede erst in diesem Zeitraume entstanden wäre. Die allerdings köstlichen Singweisen „Da Jesus an dem Kreuze stund,“ „Christus der uns selig macht,“ „O wir armen Sünder“ sind hier nicht zu

*) Die erste 1525 (W. Köphls Kirchenamt, I.); die zweite und dritte 1569 (Frankfurther Gesangbuch); die vierte am Ende des Jahrhunderts. S. die Beispiele Nro. 50. 95. 93. 94.

nennen; sie waren schon in der alten Kirche üblich, die letzte gehörte ursprünglich dem Judasliede. Auch dürfen wir jene zuerst genannten Lieder kaum hier in Betrachtung ziehen; sie waren nicht eigentliche Passions-, sondern Meßlieder, nach dem Ausdrucke jener Zeit, sie nahmen die Stelle ein, die das Agnus Dei in dem alten Gottesdienste behauptet hatte; die Gemeine sang dieselben jetzt nach dem Empfange des heiligen Abendmahls. Die Weise des Liedes: „Hilf Gott, daß mir gelinge" eignete wohl ursprünglich einem Volksliede. Betrachten wir überhaupt die damals gebräuchlichen Passionslieder, sie mit denen der späteren Zeit vergleichend, so weichen sie in Auffassung und Sinn bedeutend von ihnen ab. Die Mehrzahl von ihnen sind einfach erzählende, den Inhalt des Erzählten mit wenigen Worten an das Herz legende; bestimmt, im Gemeinegesange die Stelle der, in der alten Kirche von den Priestern und dem Sängerchore auf eigenthümliche, darstellende Weise vorgetragenen Leidensgeschichte zu vertreten. Dahin gehören die Lieder: „O Mensch bewein' dein' Sünde groß — Hilf Gott daß mir gelinge — O Gott Vater in Ewigkeit — Da der Herr Christ zu Tische saß — Gott dem Vater Lob und dem Sohn — Christus der uns selig macht — O Jesu Christ dein Nam' der ist ꝛc." Von diesen haben die Mehrzahl keine eigenen Singweisen. Es sind dem ersten, dem dritten, vierten, fünften, die Melodieen des 119ten Psalms: „Es sind doch selig alle die," der Lieder: Vater unser im Himmelreich; Kommt her zu mir, spricht Gottes Sohn; Christe der du bist Tag und Licht, angeeignet, Weisen also von ursprünglich anderer Bestimmung. Von dem dritten und siebenten ist schon zuvor geredet; die Singweise des sechsten, allerdings eine ursprüngliche Passionsmelodie älterer Zeit — dem Liede Patris sapientia eignend — erhält durch die phrygische Tonart jenes eigenthümliche Gepräge, dessen wir gedachten, wodurch die Düsterheit ausgeschlossen wird; erst durch melodische Umbildung und mißverstandene harmonische Behandlung hat sie in neuer Zeit jene Färbung der Trauer und Klage erhalten, die ihr ursprünglich nicht eignet. Andere Lieder vom Leiden Christi behandeln einen bestimmten, bedeutsamen Augenblick desselben. So haben jene beiden: „Da Jesus an dem Kreuze stund," und „Da Jesus Christ gekreuzigt war" die sieben Worte des Herrn am Kreuze zum Gegenstande; sie geben einfach deren Inhalt, und schließen mit der Aufforderung, ihn wohl zu erwägen, und mit dem Gebet, daß diese Betrachtung gesegnet seyn möge. Ihre köstliche alte, beiden gemeinsame Weise, nicht, wie man wohl irrig behauptet, ursprünglich die eines weltlichen, sondern gewißlich eines geistlichen Liedes, eben von dieser Bestimmung, ist phrygischer Tonart, gleichen, vielleicht noch ernster erhabenen Gepräges, als die zuletzt erwähnte, mit der sie örtlich gleiches Schicksal gehabt hat. Das Lied: „Da Christ sein' Jünger gespeis't" handelt vom Fußwaschen der Jünger; es berichtet den Vorgang, die Reden des Herrn und des Petrus, und fordert dann auf, dem Beispiele des Erlösers nachzugehen; gesungen soll es werden nach der schon genannten Weise: „Hilf Gott, daß mir gelinge." Das Lied: „Die Propheten han prophezeit" redet in wenigen Strophen von den Verheißungen der alten Seher über Christi versöhnendes Opfer, betrachtet das hohepriesterliche Amt des Erlösers im Sinne des Hebräerbriefes, zumahl jener Worte „Christus ist durch sein eigen Blut einmahl eingegangen in das Heilige, und hat eine ewige Erlösung gefunden," und schließt dann mit Gebet und Ermahnung gleich dem vorigen. Eine eigene Singweise hat es nicht; einige Gesangbücher bestimmen ihm die Weise „Christe der du bist Tag und Licht," andere die des alten Hymnus: Vexilla Regis prodeunt. Das Lied: „O Mensch, betracht' wie dich dein Gott aus der Maaßen geliebet hat" läßt Gebet und Ermahnung in ernstem Tone über die Erzählung vorwalten; in diesem Sinne wird das Leiden des Herrn, nicht im Einzelnen, sondern im Allgemeinen, in Erinnerung gebracht. Die Melodie: „Erhalt' uns Herr bei deinem Wort" ist für dasselbe vorgeschlagen. Das Lied

endlich von Herrmann Bonnus „O wir armen Sünder,“ nach der Weise des Judasliedes zu singen, erwägt das Opfer Christi als Quelle des Heiles, als Ursach des Dankes, und dieses Gepräge trägt auch seine trefliche, mixolydische, alte Singweise; das Kyrie, Christe, Kyrie eleison schließt Lied wie Weise als demüthiges Gebet. Jenes fromme Vertiefen in den Abgrund des Leidens unseres Herrn, jene Andachten zu seinen Wunden, wie sie in späteren Passionsliedern erscheinen, kannte jene Zeit nicht, ein, dieser Sinnes- und Gefühlsweise gemäßes Gepräge, das die Passionsmelodieen vor andern ausgezeichnet hätte, konnte in ihr nicht entstehen. Sie nahm zwei Singweisen zu Liedern von dem Leiden des Herrn, die wir bereits genannt, aus der älteren Kirche herüber, allein deren eigenthümlich Bezeichnendes war anderer Art, wie wir es anzudeuten versuchten. Neues hat sie an Melodieen solcher Bestimmung nicht geschaffen, aber sie hat in harmonischer Entfaltung das aus der Vorzeit Entlehnte, gleich dem in anderer Richtung von ihr Geschaffenen, seiner tiefsten Bedeutung nach gekündet; auf solche Art hat sie jene beiden Singweisen belebt, und in diesem Sinne war sie auch hier schöpferisch.

Diese allgemeinen Andeutungen, deren weitere Ausführung dem Folgenden vorbehalten bleiben muß, mögen hier genügen. Den Kreis, den unsere Aufgabe an diesem Orte uns vorzeichnete, haben wir durchmessen, und gehen der Lösung einer neuen entgegen, die uns allgemach auch dahin führen wird.

Vierter Abschnitt.

Die Setzer früherer geistlicher Liedweisen um die zweite Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

Das Bezeichnende des Tonsatzes geistlicher Liedweisen um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts war die künstliche Stimmenverwebung, welche Anfangs die in der Tenorstimme erscheinende Kirchenmelodie umgab, im Fortgange der Zeit aber, je länger je mehr, von ihr in der höchsten Stimme beherrscht wurde. Mit diesem Übergange der Melodie dahin, wo sie in den hellsten und klangreichsten Tönen am meisten sich geltend machen konnte, bahnte sich allgemach eine neue Art des Tonsatzes an, durch den später jener ältere, kunstreiche, erst seine rechte Bedeutung gewann. Es war der einfache, auf harmonische Entfaltung der Singweise gerichtete, und wir sahen, wie derselbe durch das aus der Vorliebe zu dem klassischen Alterthum geweckte Bestreben, die Maaße griechischer und römischer Dichter in einfach mehrstimmigen Tonsätzen darzustellen, vorbereitet wurde. Wir knüpfen nunmehr unsere Darstellung da wieder an, wo wir von den Tonsetzern der ersten Hälfte des Jahrhunderts schieden; und wenn wir hoffen dürfen, die ihnen gemeinsame künstlerische Richtung einigermaaßen zur Anschauung gebracht zu haben, werden wir kürzere Zeit nur bei jenen späteren Meistern verweilen dürfen, die, wenn auch sonst ausgezeichnete Künstler, doch auf dem Gebiete kirchlichen Liedergesanges jene Richtung nur weiter verfolgten, oder im Einzelnen weiter ausgestalteten. Wo wir einen Keim neuer, frischer Entwicklung finden, werden wir ihm aufmerksam nachzugehen haben, so unscheinbar er auch sey in seinen Anfängen, bis dahin, wo man mit Bewußtseyn, neben dem Bilden, auch mit Worten ausspricht, daß man ein Neues wolle.

Die Tonsetzer am Churfürstlich Sächsischen Hofe zu Dresden, Johann Walters Amtsnachfolger, gingen meist auf dem Wege fort, den dieser geebnet hatte. **Matthias le Maistre,** Flamländer von Geburt, in Italien unter dem Namen Maestro Matteo Fiammingo hochgeschätzt, dem Titel eines seiner

Werke zufolge sogar Capellmeister am Dome zu Mailand (1552), wurde durch den Churfürsten August, nach Anderen schon durch dessen Vorgänger Moritz, an Walters Stelle zum Sängermeister nach Dresden berufen. Wir besitzen Werke von ihm aus den Jahren 1552, 57, 63, 66, 73, 74, 77; allein nur eines von ihnen kann hier in Betracht kommen, seine durch Johann Schwartel zu Wittenberg 1566 gedruckten: „Geistliche und Weltliche Teutsche Gesäng, mit vier und fünf Stimmen künstlich gesetzt und gemacht.“ Es ist seinem Gönner und Dienstherrn, dem Churfürsten August gewidmet, und deutet schon durch seine Aufschrift an, welche Gesetztes und Gemachtes unterscheidet, daß der Meister nicht Setzer allein, sondern auch Sänger gewesen, so wie, daß man kunstreich verflochtene Sätze von ihm zu erwarten habe. Was er nun auch als Sänger geschaffen hat, so weit es dem geistlichen Liedergesange angehört — eine vierstimmige Melodie zu Selneccers Liede „Hilf Herr, mein Gott, in dieser Noth,“ und eine eben so behandelte Weise des Liedes „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ nach vierzeiliger Abtheilung — darf uns hier nicht beschäftigen, da es niemals in kirchlichen Gebrauch gekommen ist. Als Setzer behandelt er manche Melodie, die, wenn auch schon vorhanden, doch bei Walter nicht angetroffen wird; so die des Liedes „Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc.“ (Nro. 21), die spätere Weise von Luthers: „Nun freut euch lieben Christengmein“ (Nro. 22), die des Hymnus: „Christe der du bist Tag und Licht“ u. s. w.; allein meist motettenhaft, die melodischen Wendungen der einzelnen Zeilen besonderen Ausführungen zu Grunde legend, und diese durch Zwischenharmonieen verkettend, so daß die Grundmelodie nirgend als fester Gesang, unzertrennt und zusammenhängend, erscheint. Hierin geht er, das Einzelne fortbildend, weiter schon als Walter, der mit Ausführungen solcher Art, wenn auch nicht von gleicher Breite, doch nur den festen Gesang der Hauptstimme umgiebt. Ähnlich verhält es sich mit seinem Amtsgenossen und späterem Nachfolger, **Antonio Scandelli,** von dem wir, da er auch Sänger kirchlich anerkannter Weisen war, unter diesen ausführlicher berichten werden. An dem Hofe des Landgrafen von Hessen tritt **Jacob Meiland** mit Auszeichnung auf; man rühmt ihm wohl ein mehrstimmig gesetztes geistliches Liederbuch nach. Die Ausarbeitung eines solchen hat allerdings in seiner Absicht gelegen, sie ist jedoch nie zur Vollendung gediehen. Dennoch veranlaßt uns die große Verehrung, die er bei seinen Mitlebenden genoß, sein unleugbarer Einfluß auf die geistlichen Sänger unter ihnen, zu etwas längerem Verweilen bei ihm. Geboren vor der Mitte des Jahrhunderts — wir dürfen das Jahr 1542 annehmen, denn unter einem 1575 im Holzschnitt von ihm erschienenen Bilde wird er ein Dreiunddreißigjähriger genannt — nach Einigen zu Senftenberg in der Oberlausitz, nach Anderen in Meissen, mit einer schönen Singstimme begabt, kam er in zartem Alter als Singknabe in die Dresdner Hofcapelle, und mag dort wohl noch den Unterricht des greisen Walter genossen haben. In den siebziger Jahren des Jahrhunderts*) finden wir ihn im Dienste des Markgrafen Georg Friedrich von Anspach; dieser entließ ihn nicht lange nachher auf sein Bitten, seinem eigenen Ausdrucke zufolge, „ehrlich und gnädig“**) aus seiner Hofcapelle, und nun begab er sich nach Frankfurth am Main. Hier, wie er sagt, wollte er die Kräfte seines Geistes der alten Gewohnheit des Tonsatzes wieder widmen, woraus wir schließen dürften, er sey am Hofe seines letzten Gönners nicht als schaffender Tonkünstler, son-

---

*) S. die Zuschrift seiner selectae cantiones 5 et 6 voc. Norib. 1572 an den Churfürsten August von Sachsen.

**) Clementer et honeste. S. die Zuschrift seiner sacrae quaedam cantiones latinae et germanicae 5 et 4 voc. Francof. ad Moenum 1575. an den Landgrafen Wilhelm von Hessen.

dern als Sänger angestellt gewesen. In Frankfurth ermunterte ihn Hieronymus Glauburger, Patricier daselbst und Doctor beider Rechte, den deutschen Psalter Luthers — vielleicht das erst kürzlich dort bei Johann Wolf (1569) erschienene geistliche Gesangbuch — durch seine Tonsätze zu schmücken. Gern unternahm er dieses Werk, hatte auch schon mehre Psalmen gesetzt, als jener sein bester Gönner durch einen plötzlichen Tod dahingerafft wurde. Er selber fiel in schweres Siechthum, sein anderthalbjähriges Krankenlager brachte das begonnene Werk in Stockung, sein Wohlstand, seine Hofnungen auf die Zukunft zerrannen auf betrübte Weise. So oft ihm nur vergönnt war aufzuathmen, beschäftigte ihn der Satz von Motetten; er vollendete deren 33, 19 lateinische, 14 deutsche zu fünf und vier Stimmen, und widmete sie dem Landgrafen Wilhelm von Hessen (1575).*) Vielleicht diese Zueignung, ohne Zweifel sein allgemein begründeter Ruf, brachten ihn an den Hof jenes Gönners. Schon damals rühmte man ihm nach, er und Orlandus Lassus hätten die Tonkunst auf die höchste Stufe gebracht, von Deutschland, Italien, Frankreich, England selbst, werde seine unvergleichliche Kunst verkündigt und gepriesen; Paul Melissus stand nicht an zu versichern, wäre Orlandus Lassus hingeschieden zu den Chören der Engel, so würde man glauben müssen, dieser habe den Meiland, den ihm so gleichenden, als Erben seiner Kunst hinterlassen. Die wenigen Sätze über kirchliche Weisen, welche das zuletzt erwähnte Werk enthält — Trümmer vielleicht des unvollendet gebliebenen geistlichen Melodieenbuches — sind freilich nicht geeignet, so hohe Lobsprüche zu rechtfertigen**). Unter acht Sätzen über Kirchenlieder hat nur deren einer die Melodie in der Oberstimme, viere theilen sie dem Tenor zu, die übrigen drei dem zweiten Diskant, der, selten über die anderen hinausschreitend, und sie kenntlich hervorhebend, meist nur als Mittelstimme erscheint. Der motettenhafte Satz der Meister aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts tritt etwas zurück, und mit ihm die kunstvolle, bedeutsame Gliederung, dagegen wird Fülle, Pracht, kirchliche Feierlichkeit der Harmonie sichtlich erstrebt. Diese erscheint jedoch nicht immer rein, die Härte verdeckter, verbotener Fortschreitungen wird oft verletzend empfunden. Ein anderes Werk Meilands, eine Sammlung teutscher weltlicher Gesänge — dreizehn zu vier, fünf zu fünf Stimmen — gab in demselben Jahre (1575), unter Vorwissen des Meisters, der Buchdrucker Georg Rab zu Frankfurth am Main heraus, ein Werk, das durch die Neuheit der Behandlung Beifall gewann, und auf den Tonsatz kirchlicher Weisen mittelbar nicht ohne Einwirkung blieb. Wir finden hier mehre ältere deutsche Lieder, die wir durch Georg Forster kennen, oder aus anderen gleichzeitigen Sammlungen; nirgend aber begegnet uns die ursprüngliche Melodie auch nur eines dieser Gesänge. Einen jeden hat Meiland neu betont, doch nicht in der Art, daß er in einer eigenthümlich ausgestalteten Melodie ein Abbild, ein Gegenbild des Gedichtes gegeben hätte. Seine Behandlung ist durchweg rhythmisch-declamatorisch, etwa den um seine Zeit beliebten musikalisch-harmonischen Nachbildungen antiker Maaße zu vergleichen, nur daß hier nicht der Dichter es war, dessen gegebenem Rhythmus der Sänger nachging, sondern dieser, der den, annähernd freilich, von ihm selber erfundenen auf das Gedicht übertrug***). Alle diese Sätze waren, nach der Versicherung des Herausgebers, bereits längere Zeit vor deren Öffentlichwerden entstanden, auch „hin und wieder in ehrlichen Mahlzeiten und Zechen vielmals probirt und gesungen;" man hatte sie mit Beifall aufgenommen und nachgeahmt, und ihre Einwirkung knüpft sich daher nicht zuerst an das Jahr

---

*) Es sind die in der vorangehenden Anmerkung erwähnten, bei Georg Rab und Siegmund Feierabend 1575 zu Frankfurth a. M. gedruckten.

**) S. Nro. 43 ein Beispiel eines dieser Sätze.

***) S. das Beispiel Nro. 44.

ihres Erscheinens. Deutlich wahrnehmbar ist sie aber am frühesten an den Melodieen des Joachim von Burgk, später denen Johann Steurleins, die wir unter den kirchlichen Sängern dieses Zeitraums in der Folge werden kennen lernen; sie verschmilzt dort zugleich dem Einflusse der welschen Villanellen, und es wird eine Setzweise dadurch erzeugt, aus der, so wenig sie in ihren Anfängen als eine erfreuliche erscheinen mag, so wenig ihr theilweises Vorbild bei Meiland, wahren Melodieen gegenüber, uns anmuthend seyn kann, doch die ächte, harmonische Entfaltung zuletzt sich hervorgebildet hat. Auf Meilands nächste Umgebung scheint übrigens seine besondere Setzweise nicht unmittelbar eingewirkt zu haben. Georg Otto, Fürstlich Hessischer Capellmeister zu Cassel, sein Amtsgenosse und vielleicht Helfer zuerst, später sein Nachfolger, gab 1588 eine Reihe von Tonsätzen über geistliche Melodieen heraus, welche, durchweg motettenhaft, mehr an die genannten Tonkünstler in Sachsen, als an Meiland erinnern.

Die Cantoren an der Schule zu Magdeburg, von denen wir in dem vorangehenden Zeitraume bereits dem Martin Agricola begegneten, zeigen bei großen Verdiensten nur Vorandeutungen des später erst Entwickelten. **Gallus Dreßler**, Nachfolger Agricola's in dem Cantorat, giebt in seinen um 1575 und 1580 zu Nürnberg erschienenen „auserlesenen teutschen Liedern zu vier und fünf Stimmen" meist nur nach Motettenart behandelte Bibelsprüche in kurzen Sätzen, und wenig Liedhaftes, das aber, wenn es erscheint, nur dem Texte, nicht aber der tonkünstlerischen Behandlung nach auf diesen Namen Anspruch machen kann; so sein vierstimmiger Tonsatz über die erste Strophe des Liedes: „Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott" (Nro. 23 daselbst). Um Vieles wichtiger ist **Leonhard Schröter**, den wir wohl das Haupt der magdeburger Schule im 16ten Jahrhunderte nennen dürfen. Er war zu Torgau geboren; ein Weiteres von seinen Lebensumständen ist uns nicht berichtet. Seine vier- und mehrstimmig behandelten lateinischen Kirchenhymnen gehören zu den besten Tonwerken seiner Zeit*). Die vierstimmigen unter diesen Sätzen zeigen die Melodie zumeist in der Oberstimme; so die Hymnen: Veni creator spiritus; O lux beata trinitas; A solis ortus cardine etc.; seltener geschieht dieses bei den mehrstimmigen, obgleich es auch dort vorkommt, wie bei dem Hymnus: Vita sanctorum decus angelorum. Allezeit ist sie der ruhende Grundgedanke des Ganzen, der feste Gesang, sie schwebe nun über den anderen Stimmen, oder werde von ihnen umgeben; selbst in der Grundstimme finden wir sie, unzertrennt, als Trägerin des gesammten Tongebäudes, wie in dem sechsstimmigen Veni creator**), wo der Tenor, vorangehend, die Melodie des Hymnus in dem ursprünglichen Umfange des Mixolydischen ergreift, der Baß, nachfolgend, sie in dem versetzten, um eine Quinte tiefer, hören läßt. Ein Zusatz an ihrem Schlusse verhindert aber hier das Hinüberziehen des Ganzen in diesen versetzten Tonumfang, und stellt für dasselbe, für die Gesammtheit des Zusammenklanges, den ursprünglichen wieder her. Das Streben nach Entfaltung der Grundtonart bricht hier überall mächtig hervor, die Harmonie ist reich, klar, voll würdigen Ernstes, ein Fortschritt auf der Bahn der älteren Tonmeister ist unleugbar. Noch entschiedener tritt das Bestreben, eine neue Bahn zu brechen, hervor in Schröters „Weihnachtsliedlein," die in eben dem Jahre (1587) zu Helmstädt bei Jacob Lucius erschienen; ein Werk, das bei nur geringem Umfange doch eine große Mannichfaltigkeit der Formen des Satzes zeigt. Einige dieser Lieder sind mehr oder minder einfach gesetzt, zuweilen nur Ton gegen Ton, doch dient ihnen auch wiederum eine freiere Beweglichkeit der Mittelstimmen zu größerem Schmucke, ohne den

*) Sie erschienen 1587 zu Erfurt bei Georg Baumann.

**) Beispiel Nro. 40.

Anspruch auf künstliche Ausführung; so erscheinen die Melodieen: „Freut euch ihr lieben Christen rc.*); Ein Kindelein so löbelich rc.; Allein Gott in der Höh' sey Ehr'." Der fünfstimmige Satz über die Weise: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich rc."**) gestaltet diese Stimmen zu einem drei-, und einem fünfstimmigen Wechselchore; der dreistimmige durch die höheren Stimmen gebildete, geht voran, und trägt die Melodie in der höchsten derselben, der vollere, fünfstimmige, folgt nach, und umgiebt die, dem Tenor zugetheilte. So ertönen im Wechselgesange je zwei und zwei Zeilen des vierzeiligen Liedes in einfacher Harmonie, Ton gegen Ton, und erst die Wiederholung der Schlußzeile bringt, wie in den meisten dieser Sätze, eine künstlichere Ausführung. Das Lied: „Joseph, lieber Joseph mein," eine Umdichtung des alten, lateinischen: Resonet in laudibus etc. zu einem Wiegenliede Christi, in das einige Zeilen des ursprünglichen Gesanges wieder eingestreut sind, finden wir einmahl, unzertrennt, in einfachem, vierstimmigen Satze, die Melodie in der Oberstimme; ein anderes Mahl sind einzelne Stellen seiner Singweise in einem achtstimmigen für zwei vierstimmige Wechselchöre, der eine hoher, der andere tiefer Stimmen, benutzt. Der höhere läßt jene Theile der Melodie in der Oberstimme ertönen, der tiefere, unabhängig von allem Gegebenen, singt dazwischen: „Sause liebe Ninne; Er sagt, das Kind soll heiß'n Immanuel; Maria ist die Mutter sein; Gott der Vater will des Kindes Dieners Lohner seyn rc." und diese Zwischensätze greift dann bald der obere Chor auf, bald vereinen beide sich zu deren Gesange. Auch das Weihnachtslied: In dulci jubilo etc. stellt sich dar in dem Wechsel eines höheren und tieferen Chores, nur daß diese die einzelnen Zeilen der Melodie einander abnehmen, nicht sie blos wiederholen, und daß die Melodie selbst von der zweiten Stimme jeden Chores, — einer Mittelstimme also — geführt wird. Bedeutsame Worte, wie: „und leuchtet wie die Sonne rc. Alpha es et O &c." werden von beiden, vereinten Chören vorgetragen.

Unter den Meistern, die noch in der letzten Hälfte des Jahrhunderts die ältere Richtung des Tonsatzes bei dem geistlichen Liede verfolgten, gebührt Leonhard Schröter ohne Zweifel die vorzüglichste Stelle, auch zeigt er sich als ein Solcher, durch den eine neue Entwicklung dieser Kunst angebahnt wird. Orlandus Lassus, Jacob Gallus (Händl), die Heroen ihrer Zeit, in deren Werken wir wohl einzelnen, zerstreuten, motettenhaften Tonsätzen über ältere geistliche Melodieen aus der Zeit vor der Kirchenverbesserung begegnen, können wir in dieser einzelnen Rücksicht ihm nicht an die Seite stellen.

Allein alle diese Meister arbeiteten, mehr oder minder, doch nur an einem Schmucke des Gottesdienstes für die Kundigen. Die Schule freilich, sofern der Unterricht im Gesange, und die Übung in demselben an den Kunstwerken jener Zeit, eifrig in ihr gepflegt wurde, wirkte wohl dazu mit, allgemach eine größere Anzahl von Mitgliedern der Gemeine zu Kundigen heranzubilden: für die Mehrzahl derselben bestand jedoch kein lebendiges Verhältniß zwischen dem allgemeinen, und dem Kunstgesange. Auch war dieser in den meisten Fällen, bei seiner damaligen Beschaffenheit, selbst unter den Kundigen, dem Theilnehmer an der Ausführung erst recht zugänglich, weniger dem Hörer; und wie nun erst den so viel

---

*) Dieses Lied fand ich, jedoch ohne Melodie, zuerst in den durch Michael Lotther zu Magdeburg 1540 gedruckten Geistlichen Liedern und Psalmen. Es hat die Strophe des Volksliedes: „Entlaubt ist uns der Walde," daher es wohl Anfangs auch auf dessen Melodie gesungen worden seyn mag, was um so wahrscheinlicher ist, als es in dem erwähnten Liederbuche dem Liede: „Ich dank dir lieber Herre" voransteht, das auf diese Melodie ausdrücklich verwiesen wird. Die von Schröter gesetzte Weise habe ich früher als in dessen Weihnachtsliedern nicht angetroffen. S. das Beispiel Nro. 41.

**) Beispiel Nro. 42.

zahlreicheren Unkundigen unter ihnen! Daß dieses als ein Mangel empfunden werden mußte, leuchtet ein, und daraus mußte das Streben erwachsen, nicht nur den einfach harmonischen Tonsatz der künstlichen Stimmenverflechtung vorzuziehen, sondern auch der Melodie ihre Stelle durchaus in der Oberstimme anzuweisen, damit auch der Unkundige sie vernehme, während sie zuvor, als Mittelstimme, ihm meist unerkennbar geblieben sey. Daß aber dadurch eine Entfernung von der Kunst nur scheinbar hervorgegangen, daß sie vielmehr zu höherer Blüthe auf diesem Wege gediehen sey, dürfen wir an dieser Stelle nur andeuten, auf dasjenige hinweisend, was wir am Schlusse des ersten Buches darüber aussprachen, und von dem Fortgange dieser Darstellung verhießen.

Die größere Einfachheit der Harmonie hatte schon **David Wolkenstein** von Breslau sich unbedingt als Aufgabe gestellt; in der Vorrede seiner „Psalmen für Kirchen und Schulen" sagt er dieses mit ausdrücklichen Worten. Der Aufnahme der Melodie in die Oberstimme gedenkt er freilich nicht in gleicher Art, er bezeugt indeß durch die That, daß diese Stelle ihr vorzugsweise gebühre. Jene Psalmen „auf die gemeine Melodeyen syllabenweiß zu vier Stimmen gesetzt" erschienen zu Straßburg 1583, bei Niclauß Wyriot. In seinem gereimten Vorworte zu denselben sagt der Tonsetzer, daß, wie Alles ordentlich, zierlich, einträchtig in Gottes Gemeine angestellt seyn solle, damit die Unordnung nicht unandächtig mache:

„also soll auch angstellet seyn
das Kirchengsang einhällig sein,
Von sylben vnd wort einerley
das es nicht schein ein vogelgschrey
da einer diß für sich nur singt,
der ander viel ein anders klingt,
Sonder jr stimm zusammen richten
Wie sie jr hertz in Gott verpflichten ꝛc."

Er hat dies auch meist durchgeführt, wenige verzierte Schlußfälle ausgenommen, oder beibehaltene Sylbendehnungen der von ihm gesetzten Liedweisen. Unter den 64 Tonsätzen seines Werkchens sind deren 36, mehr als die Hälfte, welche die Melodie in der Oberstimme zeigen; in deren sieben erscheint sie im Tenor; die übrigen 21 lassen uns ungewiß über ihre Stelle. Denn die behandelten Singweisen scheinen nur örtlich übliche zu seyn, und es läßt sich nicht entscheiden, ob sie dem Tenor, ob der höchsten Stimme zugetheilt sind. Auch ist unser Zweifel ohne andere Hülfe schon deshalb nicht leicht zu lösen, weil das Kennzeichen, an dem die Hauptmelodie sonst sich uns kund geben würde, der regelmäßige Umfang der Tonart, oft weder in der einen, noch der anderen Stimme hervortritt. Überhaupt, auch wo die Oberstimme entschieden die herrschende ist, erscheint in ihr die Melodie nicht immer ungefälscht, sie hat nicht selten, zumahl bei den Schlußfällen, den Bedürfnissen des Tonsatzes in der Hand eines nicht eben gewandten Setzers, wie Wolkenstein, sich fügen müssen*). Ein ehrenwerther, wenn auch mangelhafter Versuch, ist dieses Werkchen; von ungleich größerer Wichtigkeit, von entschiedener Einwirkung, ist ein, drei Jahre später (1586) zu Nürnberg erschienenes. Es rührt von einem Manne her, dessen Name an einen Urheber — mindestens eine Veranlassung — von mancherlei Wirren in der evangelischen Kirche erinnert, und der

*) S. Nro. 49 ein Beispiel des Wolkensteinschen Tonsatzes.

seinerseits ein unermüdlicher Warner war vor den Ränken der Jesuiten, und ein rüstiger Kämpfer für die Reinheit des lutherischen Glaubens gegen Päpstische und Calvinische, deren Beider Lehre er in seinem Eifer sogar dem Koran des falschen Propheten übereinstimmend hielt. Es ist D. Lucas Osiander, Würtembergischer Hofprediger. Siebzehn Jahre früher, um 1569, hatte er nebst seinem Amtsgenossen, Balthasar Bidenbach, als Vorredner ein Werk eingeleitet, das damals für ein vorzüglich zeitgemäßes, trefliches, galt, ein Werk, das schon längere Zeit zuvor in der Fürstlich Würtembergischen Capelle zu Stuttgart im Gebrauch gewesen, dessen öffentliche Bekanntmachung von Fremden und Einheimischen dringend gewünscht worden war. Damals erst, 1569, nach dem Hinscheiden seines Urhebers, erschien es, bei Ulrich Morharts Wittib zu Tübingen gedruckt, unter dem Titel: „Der gantz Psalter Davids, wie derselbig in teutsche Gesang verfasset, Mit vier Stimmen künstlich vnd lieblich von newem gesetzt durch **Siegmund Hemmeln**, seligen, Fürstlich Wirtembergischen Capellmeister, dergleichen zuvor in Truck nie außgangen.“ In der That war dieses Psalmwerk das erste, das, noch vor dem Lobwasserschen, mit vierstimmigen Tonsätzen in Deutschland erschien; die Zusammenstellung eines vollständigen Psalters aus den damals am meisten geschätzten Psalmliedern und ihren Melodieen, wie beide im Verlaufe der ersten funfzig Jahre seit der Kirchenverbesserung entstanden waren. Den Liedern nach war es also ein Gesammtwerk, meist oberdeutscher Dichter, von Hans Sachs bis herab auf Thomas Blaurer; den Tonsätzen nach gehörte es nur einem Meister, der uns eben durch dieses eine Werk allein bekannt geworden ist. Wie einer köstlichen Gabe sahe man damals diesem ersten vollständigen, deutschen, vierstimmigen Psalmbuche entgegen, das einem allgemeinen Begehren genugthun werde; und doch, wie bald hat man es vergessen, so, daß zu Anfange des folgenden Jahrhunderts kaum der Name des Tonsetzers noch gekannt war! Wir haben die Ursache dieses schnellen Vergessenwerdens nicht eben in des Meisters Unfähigkeit oder Ungeschick zu suchen. Er besitzt im Gegentheil eine namhafte Gewandtheit im Tonsatze, darum giebt er in den wenigen Fällen, wo dieselbe Melodie zu verschiedenen Liedern wiederkehrt, auch stets neue Behandlungen derselben. Die Nachahmungen in seinen begleitenden Stimmen, mögen sie dieselben nun aus der Hauptmelodie schöpfen, oder selbständige Motive frei gegen dieselbe ausführen, sind klar, lebhaft, selbst geistreich; man begreift, wie um die Zeit, wo diese Tonsätze entstanden, innerhalb der letzten Regierungsjahre Herzogs Ulrich, und der Herrschaft seines Sohnes, Christoph von Würtemberg — 1548 bis 1568 — sie bei den Kundigen großen Beifall gewinnen, und den Wunsch nach ihrer Herausgabe rege machen konnten. Allein eben so erklärlich ist es, daß der Zauber, den sie eine Weile geübt hatten, bald nach ihrer Herausgabe wieder verschwand. Denn weder den Kundigen, noch dem Volke, konnten sie dauernd genügen. Hemmel theilt die Melodie seiner Psalmlieder stets dem Tenore zu, nur vier Fälle ausgenommen, in deren einem sie in der Grundstimme, in den übrigen drei in der Oberstimme erscheint. Der größere Theil der Gemeine konnte also in den Fällen vielleicht, wo die begleitenden Stimmen, einander mit Bezug auf die Hauptweise nachahmend, derselben vorangingen, wohl ahnen, auf welche Melodie das Lied gesungen werde, ohne jedoch im Stande zu seyn, ihr mit Sicherheit zu folgen; oft aber mußte selbst eine solche Ahnung unmöglich bleiben, eben in den verhältnißmäßig einfacheren Sätzen — der kleineren Hälfte des Ganzen — wo die Begleitstimmen, mit der Melodie zugleich eintretend und fortgehend, doch ihrem Rhythmus sich nicht anschlossen. Diesen Hörern, die nicht zugleich Ausführende seyn konnten, denen das tiefere Eingehen versagt war, verschwand daher, nach der allgemeineren Verbreitung dieser Sätze, mit dem Reize der Neuheit, der durch seltneres Anhören, bei festlichen Veranlassungen, unter feierlicher Umgebung, sich erhalten hatte, auch der Antheil

für sie; während für die Kundigen die eben damals rasch fortschreitende Kunst des Tonsatzes jenes frühere, für seinen Ruhm leider zu spät erschienene Werk schnell überwuchs. Denn von ächter, harmonischer Entfaltung ist in ihm nicht die Rede; ja, die Harmonie Hemmels giebt einzelnen Melodieen nicht selten einen ganz anderen Sinn als den, ihnen ursprünglich beiwohnenden. So erscheint der 94ste Psalm in dem Tonumfange von C und c mit vorgezeichneter kleiner Septime, voraussetzlich also der mixolydischen Tonart in ihrer Versetzung angehörend. In der Melodie waltet aber zugleich die kleine Terz überwiegend vor, ja, sie macht am Schlusse, der von ihr aus in schrittweisem Absteigen zu dem Grundtone gebildet wird (es d c) auf das Entschiedenste sich geltend. Diese drei Schlußtöne begleitet nun Hemmel im Basse durch die Octave, große Unterterz und Quinte (es b f) auf diese Art einen halben Schluß in F bildend. Durch seine Harmonie also erweckt er das Gefühl des Mixolydischen in einem, ihm sonst fremden Tonumfange, von f mit kleiner siebenter Stufe (es). Der immer mehr erwachende Sinn für einen inneren, engen Zusammenhang zwischen Melodie und Harmonie, der unserem Meister in anderen Fällen zwar keineswegs fremd ist, aber doch nur fern bei ihm aufdämmert, ließ also im Fortgange der Zeit immer mehr das Ungenügende seiner Arbeit empfinden, und verminderte den Antheil für dieselbe. Dazu kommt noch die Dürftigkeit der rhythmischen Formen seiner Melodieen selbst, die freilich mit der seiner Lieder zusammenhängt. Über die Hälfte aller gehören zweierlei Maaßen an: dem siebenzeiligen des Liedes: „Es ist das Heil uns kommen her" und dem zwölfzeiligen des Psalmes: „Es sind doch selig alle die;" jenes kommt in fünf und sechzig, dieses in drei und zwanzig Fällen vor. Die übrigen, seltener erscheinenden Formen (sieben und zwanzig) zeigen sich theils mit Melodieen, von denen es schon damals bessere harmonische Behandlungen gab, oder mit Liedern, die allein zu Ergänzung des vollständigen Psalters aufgenommen, nicht geeignet waren, Antheil zu gewinnen. Endlich haben die Melodieen selbst nicht selten den Anforderungen des Tonsatzes sich bequemen müssen, vielleicht auch einer herben, strengen Ansicht von dem kirchlich Geziemenden; wie denn keine Melodie vorkömmt, deren Grundgestalt auf rhythmischem Wechsel beruhte, und nur eine einzige — die dem Psalter des Burcard Waldis entlehnte des 90sten Psalms — die dem dreitheiligen Takte angehörte. Daneben ist diese vielleicht die einzige, deren rhythmischer Bau durch die harmonische Behandlung wirksam hervorgehoben wird, was bei den übrigen, nach der Beschaffenheit dieser letzten, der Fall nicht seyn kann. Ob es einer solchen Strenge der Ansicht beizumessen ist, daß die festlich freudige Melodie des 103ten Psalms: „Nun lob mein' Seel' den Herren" einer etwas trockenen, aus der dorischen Tonart hat weichen müssen, oder ob die Verstümmelung dieses Liedes um seine neunte und elfte Zeile die Veranlassung davon gewesen, lassen wir unentschieden.

Nun müßte es befremden, wie nur wenige Jahre nachher der Lobwassersche Psalter einen so dauernden Beifall, eine so allgemeine Verbreitung habe finden können, dessen einzelne Lieder doch den meisten des Hemmelschen nicht zu vergleichen sind, dessen künstlichere Tonsätze an gewandter Behandlung und Mannichfaltigkeit denen dieses Meisters unbedingt nachstehen, die einfacheren aber an gleichen Gebrechen kranken: daß nämlich die von höheren und tieferen Stimmen umbaute Melodie eben dadurch verdunkelt wird. Der Grund dieses scheinbar ungerechten Vorzuges ist aber lediglich in dem größeren Reichthume der rhythmischen Formen, und darin zu finden, daß diese durch den vorwaltend einfachen, den Schritten der Melodie genau sich anschließenden Tonsatz sich überall geltend machen, wenn auch die melodische Form durch die Aufnahme der Hauptweise in eine Mittelstimme unter den begleitenden verschwindet. Man erhielt so ein durch Neuheit Anziehendes, durch die Behandlung auch dem allgemeinen Verständnisse näher

Gebrachtes, und bald waren, wie wir bereits gesehen, auch Tonsetzer von Ruf beschäftigt, der Melodie nicht minder ihr Recht widerfahren zu lassen. In Hemmels Werke dagegen stellten, eben durch sein spätes Erscheinen, die allgemach erkannten Mängel der Gegenwart im Allgemeinen, zusammengenommen mit seinen besonderen, sich erst recht deutlich in das Licht. Mit dem Fortgange der Zeit mußte dieses zumahl bei einem Manne der Fall seyn, wie **Osiander**, der es selber in die Öffentlichkeit eingeführt hatte, dem das Wohl der Kirche, der Gesang der Gemeine als kräftiges Erbauungsmittel lebhaft am Herzen lag, der die Kunst aufrichtig liebte, und sofern sie jenem nicht Eintrag thue, sie keineswegs aus der Kirche verbannen wollte. Wie er für deren Erhaltung neben dem allgemeinen Kirchengesange gestrebt, möge er selber durch sein nunmehr zu betrachtendes Werk, und sein Vorwort zu demselben uns sagen. Jenes von ihm früher eingeleiteten Psalters gedenkt er dabei nicht ausdrücklich, er bedurfte überall nur allgemeiner Betrachtungen, um sein Unternehmen zu rechtfertigen.

Sein für die Schulen und Kirchen des Fürstenthums Würtemberg bestimmtes Singebuch führt den Titel: „Funfzig Geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf contrapunctsweise also gesetzt, daß ein' ganze Christliche Gemeine durchaus mitsingen kann.“ Die Zuschrift desselben, am 1sten Januar 1586 von Stuttgart aus an die „Ehrenhaften, Wohlgelahrten Herrn Schulmeister in den Städten des löblichen Fürstenthums Würtemberg, seine lieben und guten Freunde“ gerichtet, bewährt die Voraussetzung, daß er der Erste gewesen, der mit Bewußtseyn und Überzeugung jenen neuen Weg gewählt habe, auf welchem die Bestrebungen der Tonsetzer geistlicher Liedweisen von da an gleichmäßig fortgehen. Daß Sänger neuer Melodieen dieser Art, wenn sie zugleich deren Setzer waren, Beides also, die Weise und deren Harmonie ihnen gleichzeitig entstand, darin um einige Jahre ihm vorangingen, wie wir später sehen werden, entscheidet hier nicht. Sie wurden von dem richtigen Gefühl geleitet, daß nur auf solche Art ihre Erfindung sich geltend machen könne, und dennoch sind sie später nicht selten mißverstanden worden, indem man ihre Melodieen da noch suchte, wo sie bisher in mehrstimmigen Sätzen ihre Stelle gehabt hatten, nämlich im Tenor. Osiander dagegen verfuhr nach überdachten Grundsätzen, mit der bewußten Absicht, den bisherigen Weg zu verlassen, und einen neuen zu betreten, wovon seine Zuschrift uns die Überzeugung geben wird.

Er beginnt sie mit der Bemerkung: der hundert und funfzigste Psalm ende mit den Worten: „Alles was Odem hat lobe den Herrn.“ Wenn dieses nun aller Creatur gebühre, wie viel mehr dann dem Menschen, den Gott nach seinem Ebenbilde erschaffen, ihn durch den ewigen Sohn erlöset, durch den heiligen Geist geheiliget habe. Deshalb müsse all' unser Thun und Lassen der heiligen Dreifaltigkeit zu Lob und Ehre gereichen. Auch fordere Gottes Wort uns vielfältig auf, ihn zu preisen mit lieblichem Gesange des Mundes; zumahl uns die Gabe verliehen sey, des Herren Lob zu verkünden mit vielen Stimmen zugleich, die doch alle wohl und lieblich zusammen gingen. Nun sey aber in der Tonkunst die heilige Dreifaltigkeit selber abgebildet, indem nicht mehr als drei Stimmen gedacht werden könnten, die wohl zusammen lauteten; wolle man ihrer mehr haben als drei, so müßten diese mit ihnen in die Octave fallen, da es denn gleich viel sey, als wenn der dreien Stimmen eine wiederholet oder gedoppelt werde. Nun gebe es viel herrliche, lateinische Gesänge, doch nur für die der Sprache Kundigen brauchbar; auch viel treffliche deutsche geistliche Lieder zu mehr Stimmen, allein verstehe man auch Melodie und Text, so könne doch „ein Lay, so der FiguralMusik nicht berichtet, nicht mitsingen, sondern müsse allein zuhören.“ Derowegen (fährt der Verfasser fort) ich vor dieser Zeit Nachdenkens gehabt, wie bei einer christlichen Gemeine

eine solche Music einzurichten wäre, da gleichwohl vier Stimmen zusammen gingen, und dennoch ein jeder Christ wohl mitsingen könnte. Hab' derwegen, als zur Probe (in denen Stunden, da ich sonsten von andern, wichtigern Geschäften müd gewesen) diese 50 geistlichen Lieder und Psalmen mit vier Stimmen also gesetzt, daß ein gantze christliche Gemein, auch junge Kinder, mitsingen können, und dennoch diese Music darneben zur Zierde dieses Gesanges, ihren Fortgang hat. Wie auch mit der Zeit andre dergleichen mehr Compositiones, welche ich allbereit unterhanden, erfolgen mögen. Und bin der tröstlichen Zuversicht, daß durch solche meine ringfüge Arbeit das Christlich allgemein' Gesang in der Kirchen nicht allein nicht gehindert, sondern auch die gutherzige Christen durch solche liebliche Melodeien noch mehr zum Psalmensingen angereizt werden sollen.

Ich zweifle aber nicht, es werden etliche Componisten und Musici, ihnen diese meine ringfüge Arbeit Anfangs nicht allerdings gefallen lassen. Derowegen ich hierüber kurzen Bericht thun will, warumb ich diese Compositiones eben so, und nicht anderst, gemacht hab. Ich weiß wohl, daß die Componisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mit singen. Darum habe ich den Choral in den Discant genommen, damit er ja kenntlich, und ein jeder Laye mitsingen könne. Mir ist auch unverborgen, daß der gemeinen Regel und Gewohnheit nach die ander' Noten nach dem signo ♯ nicht sollte unter sich, sondern über sich steigen. Dieweil aber in einem Contrapunct, der nur vier Stimmen, und nicht mehr haben soll, entweder ein großer Theil der Lieblichkeit abgehen würde, wenn dieses semitonium vermieden, oder, da es gebraucht, und die folgende Noten über sich gehen sollte, die ein' Stimm' verloren würde, und in einen unisonum geriethe, und also in den Cadenzen nur drei Stimmen blieben; hab ich obgemelte gemeine regulam (die perfectas concordantias in den Cadenzen zu erhalten), wissentlich etlich mahl überschritten. Denn es wird sich in der Übung befinden, daß solches im Singen ja so wenig Mangel bringet, als wenn man sonsten von dem mi ins ut herabsinget. Wie auch der fürtreffenlich Componist, Dominus Orlandus, nach obgemeltem semitonio mit einer schwarzen Noten unter sich zu weichen in seinen herrlichen Compositionibus nit Bedenkens hat. Ich weiß auch wohl, wie der Tenor gegen den Discant in den Cadenzen, der gemeinen Weise nach, clausuliren sollte. Wenn man aber in einem Contrapuncte in den Cadenzen will vier Stimmen perfecte erhalten, und der Gesang nur auf vier Stimmen gesetzet, so kann die gemeine Regula, das clausuliren belangend, nicht statt haben. Es verstehen aber alle Componisten, wie schwer es ist, einen solchen Contrapunct zu machen, da man zwischen dem Choral im Discant, davon man kein' Noten ändern darf, und zwischen dem Baß, dem man nicht gern, mit Abwechslung der Concordanzen, sein' gravitatem und Lieblichkeit nehmen will, gleich als zwischen zweien Gräben, in der Straßen bleiben muß, und doch nichts desto weniger eitel perfectas concordantias haben will, und so viel desto mehr, wenn man die ganze Noten (propter faciliorem applicationem textus) nicht gern resolviren will*). Daher unterweilens die Intervalla im Alt und Tenor etwas ungewöhnlicher werden, wiewohl ich mich auch beflissen, dieselbige also zu machen, daß sie die Knaben leichtlich lernen mögen. Darumb ich auch die Sexten, als die den Knaben zu treffen etwas schwer, nicht viel gebraucht. Es wird aber die täglich' Übung alles leicht machen, wenn man den Knaben erstlich nur ein' Psalmen fürgiebt, und sie denselben läßt wohl lernen, biß ein jeder

*) d. i. wenn man die Theilung der Noten in kleinere vermeiden will, damit dem Sänger die Unterlegung der Worte um so leichter werde.

sein' Stimm gleich auswendig kann, und alle Gesätz des vorhabenden Psalmens darunter weiß zu appliciren. — Ich will aber euch, als meine lieben Herrn und guten Freund, ganz fleißig gebeten haben, wenn ihr diese Psalmen in der Kirchen gebrauchen wollet, daß ihr es ja allerdings dahin richtet, damit die ganze christliche Gemein mitsinge, und nicht durch eine solche Music das Gesang der gantzen Gemein' in der Kirchen, welchs viel nöthiger, gehindert werde. Wie ich auch alle Pfarrherrn freundlich erinnert haben will, daß sie mit gelegener Ermahnung bei ihren christlichen Gemeinen anhalten, damit das Psalmensingen nicht abgehe, sondern vielmehr zunehme. Denn da durch diese meine Compositiones sollte am gewöhnlich Psalmensingen einige Verhindernuß entstehen, wollte ich wünschen, daß ich kein' Noten nie daran gesetzt hätte. Wie auch diese meine ringfüge Arbeit nicht für treffliche Musicos, sondern für die Schulen und Christliche Gemeinen fürgenommen worden. Darumb hab' ich auch unterweilens die Gesäng in der ersten Noten auf einen Clavem, in allen vier Stimmen gerichtet, oder ja nur ein Quint gemeinlich darzwischen mitlaufen lassen, auf daß also die Christliche Gemein' desto leichter und lieber mit den Knaben anfahe zu singen, und es hernach durchaus mit ihnen continuire. Es sollen auch die andern Stimmen, sonderlich der Alt und Tenor, nicht allzu laut gesungen werden, damit vor allen andern Stimmen der Choral weit den Vorzug habe, und aufs wenigst zweimahl so stark als der andern Stimmen eine, gehört werde. Und wird ein Nothdurft seyn, daß die Mensur im Tact nach der ganzen Gemein' gerichtet werde, und also die Schüler sich in der Mensur oder Tact nach der Gemein' allerdings richten, und in keiner Noten schneller oder langsamer singen, denn ein christliche Gemein' selbigen Ortes zu singen pfleget; damit der Choral und figurata musica fein bei einander bleiben, und Beides einen lieblichen Concentum gebe, zur Ehre unseres lieben getreuen Gottes, und zu Erbauung der Christlichen Gemeine, Amen."

Die Wichtigkeit dieser Zuschrift für die Geschichte des evangelischen Choralgesanges ist die Veranlassung gewesen, den letzten Theil derselben ohne Abkürzung hier aufzunehmen. Denn sie belehrt uns über Vieles, die damalige Art des Gesanges der Gemeine in der Kirche Betreffende. Wenn zunächst das Bestreben offenbar darin ausgesprochen ist, den Gemeinegesang mit dem kunstmäßigen in lebendige Verbindung zu bringen, und dadurch dem ganzen Gottesdienste eine würdigere Gestalt zu geben; so dürfen wir daraus schließen, daß eine solche Verbindung bis dahin nicht bestanden habe, ja, auch nicht ein ihr ähnliches Verhältniß, nämlich die Begleitung der Orgel zu dem allgemeinen Gesange. Dieser letzte stand offenbar der sogenannten Figuralmusik, der kunstmäßig gesetzten und ausgeführten vielstimmigen, in seiner Einstimmigkeit streng gegenüber, und wurde eben wohl nur durch die Cantoren geleitet, nicht durch die Orgel, welche entweder den Kunstgesang begleitete, oder selbständig mit kunstgemäßem Spiele zwischen einzelne Theile des Gottesdienstes eintrat. Es wird dieses besonders wahrscheinlich durch die am Schlusse unserer Zuschrift an die Pfarrherrn und Schulmeister gestellte Ermahnung, dahin zu sehn: „daß der Choral und figurata musica fein bei einander bleiben, und Beides einen lieblichen Concentum gebe." Denn wir sehen daraus, daß man damals einen jeden mehrstimmigen Tonsatz, auch den einfachsten, wie der unseres Verfassers, der Figuralmusik beigerechnet, und ihn dem Choral als der schlichten Melodie eines geistlichen Liedes, gegenübergestellt habe; daß auch Beides eben nur im Kunstgesange bis dahin verbunden gewesen sey, wo jener, der Choral, zu dem mehrstimmigen Satze, und ebenfalls von geschulten Sängern, ausgeführt wurde. Mehrstimmige Orgelbegleitung würde nun in diesem Sinne dem Gesange der Gemeine, dem Choral, wieder auch als Figuralmusik zur Seite gestanden haben; und wäre sie bereits allgemein üblich gewesen, so hätte es kaum einige Schwierigkeit haben können, den mehrstimmigen

Gesang eines Schülerchores an ihre Stelle zu setzen; es würde aber auch alsdann das Bedürfniß davon nicht eben dringend, und eine Verbindung des Gemeinegesanges mit kunstmäßiger Musikübung bereits vorhanden gewesen seyn.

Ein Zweites, worüber wir durch Osianders Zueignung belehrt werden, ist die Entstehung Desjenigen, was wir gegenwärtig in vollstimmigem geistlichen Gesange Choralstyl zu nennen pflegen, im Gegensatz des figuralen. Es ist dem zuvor Gesagten zufolge klar, daß Osianders Zeit diesen Gegensatz in dem Sinne, den wir gegenwärtig damit verbinden, gar nicht kannte, daß vielmehr ein jeder mehrstimmige Tonsatz, ohne Ausnahme, ihr ein figuraler war. Allein seit man, wie wir sehen werden, nach seinem Vorgange bemüht war, den Choral, und die Figuralmusik in lebendige Verbindung zu bringen, und jenen dabei als herrschend hervorzuheben, mußte allerdings eine Art des Tonsatzes sich bilden, der im Gegensatze des früheren, dessen Hauptzweck die künstliche Verwebung und Verflechtung der Stimmen gewesen war, auf dieses neue Ziel sich richtete. Dieser durfte nun, jenem älteren gegenüber, allein stets innerhalb des Gebietes der Figuralmusik im weiteren Sinne, Choralsatz, sein Eigenthümliches und Bezeichnendes, Choralstyl genannt werden: für ihn aber mußte die einfach-harmonische Behandlung deshalb als die angemessenste erscheinen, weil es darauf ankam, alles zu entfernen, was die Melodie verdunkeln, und die Theilnahme der Gemeine schwieriger machen konnte. War dieses, auch neben jenem künstlichen Tonsatze möglich, war es zu erreichen, daß auch, mit ihm verknüpft, der Choral nicht allein herrschend hervorklang, sondern durch ihn in allen seinen Wendungen, seiner vollen Bedeutung nach, hervorgehoben wurde; so blieb, seinem Wesen nach, der Choralstyl nicht allein ungefährdet, sondern wurde sogar in höherer Bedeutung noch in das Leben gerufen. Für eine Behandlung dieser Art war jedoch die Zeit noch nicht reif, sie konnte durch jene einfachere erst den Grund legen zum tieferen Verständnisse der harmonischen Bedeutung der Kirchenweisen, und so allgemach erst diesen polyphonischen Choralstyl erreichen, wie wir ihn nennen möchten, jenem homophonischen gegenüber. Die einfache, Ton gegen Ton in allen Stimmen zumeist einführende Setzweise und ihre Entwicklung wird in dem gegenwärtigen Abschnitte uns beschäftigen: der kunstvolleren, immer jedoch das Gepräge des Choralstyls bewahrenden, widmen wir später eine besondere Betrachtung.

Ein Drittes, worauf unseres Verfassers Bericht hinweis't, ist die immer mehr erwachende Lust des Zeitalters an dem Klangreichen in der mehrstimmigen Behandlung geistlicher Singweisen, gegenüber der früheren Richtung auf das in mannichfacher Bewegung und Ausgestaltung des Einzelnen in einander Geschlungene, und nur eben nicht Mißklingende. Auf das Deutlichste thut sich dies kund, wie in Osianders Tonsätzen, so in Demjenigen, was er sagt zu seiner Rechtfertigung darüber, daß er bei ihnen von einigen gebräuchlichen Regeln abgegangen sey. Denn diese waren eben solche, die darüber wachten, daß jede einzelne Stimme ein in sich Abgeschlossenes sey, und für sich genommen, die gehörigen Schlußfälle darstelle mit Bezug auf ihren Grundton, als den einer einzelnen Melodie. An diese Vorschriften will er nicht gebunden seyn, und vor Allem vermeiden, daß der Dreiklang eines seiner nothwendigen Glieder ermangele; er strebt dahin, daß jener stets voll und reich hervortöne, möge es dabei mit der regelrechten Ausgestaltung der einzelnen Stimme werden, wie es wolle, sofern der wesentliche Theil der Regel nur durch das Ganze sich bewähre. Und hievon geht er nur ab wegen eines höheren Zweckes, der Beförderung des Kirchengesanges der Gemeine; damit diese nicht etwa durch einen vollen Dreiklang gleich beim Beginne des Gesanges gehindert werde am sichern und reinen Einstimmen, so wählt er dort den Einklang, die

Octave, höchstens eine mit beiden inniger verschmelzende, nicht gleich der Terz selbständiger sich machende Quinte zur Begleitung. Und dennoch wird es ihm schwer zu leisten, was er erstrebt, und er gesteht treuherzig, daß er zwischen Ober- und Grundstimme sich eingeengt finde wie zwischen zwei Gräben, innerhalb deren er die Straße halten solle.

So geringen Umfangs nun auch Osianders Büchlein ist, so konnte er doch in den Melodieen, die er nach seinen Grundsätzen vierstimmig behandelte, genügende Gelegenheit finden, dieselben auf mannichfache Weise anzuwenden. Zunächst hat er unter diesen funfzig Melodieen deren aus jedem damals gebräuchlichen Umfange der kirchlichen Tonarten gegeben, ja, in zwei Fällen einen in der Regel nicht vorkommenden Tonumfang angewendet für bestimmte Tonarten; so den von F mit vorgezeichnetem b für die mixolydische Singweise des Liedes: Gelobet seyst du Jesus Christ*); so den von D mit Vorzeichnung von b, und Anwendung von es für die spätere, phrygische Melodie des Psalmliedes: „Es wollt' uns Gott genädig seyn.“ Diese hat er jedoch in der Grundstimme mit G geschlossen, wie denn überhaupt unter den vier bei ihm vorkommenden Beispielen phrygischer Melodieen ursprünglichen Umfanges, nur eine am Schlusse tongemäß behandelt ist, bei den andern aber jederzeit A die Grundlage des letzten Zusammenklanges bildet. Es ist dieses eine Art phrygischen Tonschlusses, die zwar auch von den besten Tonsetzern hin und wieder angewendet wird, und durch das Verhältniß des Grund- und Endtons der Melodie, zu dem Schlußtone der Harmonie im Basse, den phrygischen Tonsatz immer noch wesentlich unterscheidet von dem äolischen, aber die Bedeutung der Tonart doch nicht genügend ausprägt, ja, durch die darin gegebene Zurückweisung auf D etwas Schwankendes hat und Zweifelhaftes. Wir finden bei ihm ferner Melodieen, die aus altem lateinischen, aus altdeutschem Kirchengesange stammen, neben solchen, die sich auf Volksweisen gründen; wenn auch im Ganzen die meisten dem ersten halben Jahrhunderte der Kirchenverbesserung angehören. Es liegen uns Singweisen vor zu Liedern auf alle hohen Feste; zu den zwei evangelischen Lobgesängen der Maria und des Simeon, — den bekannten Liedern von Symphorian Pollio (Mein' Seel' erhebt den Herren mein**) und Luther (Mit Fried' und Freud' ich fahr dahin); — Melodieen zu Psalmliedern, Katechismusliedern, Lehr- und Betliedern***), einem Morgengesange, einem Sterbeliede, so daß mit ihnen dem kirchlichen Bedürfnisse schon einigermaaßen genügt wird. Nun wird man allerdings nicht sagen können, daß Osiander, dem eigenthümlichen Gepräge zufolge, das die einzelnen Weisen durch ihre Abstammung, ihre Tonart, ihre Bestimmung tragen, auch seinen Tonsatz eingerichtet habe. Als überall gleichmäßig befolgter Grundsatz zeigt sich der, einen jeden Ton der Melodie zu der Grundstimme in dem Verhältnisse der Octave, Quinte, Terz, selten einer Sexte, noch seltener, und im Durchgange nur, einer Quarte erscheinen zu lassen, und so in der Harmonie eine Reihe von Dreiklängen darzustellen, die zuweilen nur durch einen Sextenakkord unterbrochen werden. Auch bei Sylbendehnungen der Melodie ist deren einzelnen Tönen fast jederzeit ein Dreiklang zugetheilt. Muß, zu Vermeidung fehlerhafter Fortschreitungen in den äußersten Stimmen, eine Sylbendehnung im Basse erfolgen, so findet sie auch in den Mittelstimmen statt, und zu dem ungebrochenen Tone der Melodie ertönen dann zwei Dreiklänge, zu denen dieser in wechselnden Verhältnissen steht. Ähnlich wird auch da verfahren, wo die Fortschreitung einer einzelnen Mittel-

*) S. Beispiel Nro. 51.
**) S. Beispiel Nro. 50.
***) S. Beispiel Nro. 53 seinen Tonsatz über die Melodie des Liedes: Fröhlich wollen wir Alleluia singen.

stimme gegen den Baß in unmittelbarer Folge von Octaven oder Quinten verhütet werden soll. Hin und wieder kommen durchgehende, verbindende Töne vor in den Mittelstimmen, auch wohl in der Unterstimme, welche die Grundharmonie nicht verändern; oder es tritt die Folge einer Quinte und Sexte ein in einer Mittelstimme gegen den ruhenden Baß, während auch die anderen Stimmen den Ton festhalten, so daß ein Sextenakkord einem Dreiklange sich anschließt. Ist das Fortschreiten der Melodie in dem Verhältnisse einer Quarte gegen den Baß unvermeidlich, so wird diese in der Gegenbewegung im Tenore verdoppelt, und dem Alt die Oberoctave zugetheilt, so daß kein Quartsextenaccord sich bildet. Selten finden sich angeschlagene Sextenaccorde; Syncopen, durch welche vorgehaltene Dissonanzen entständen, niemals. Es kommen aber auch Tonsätze vor, die uns, ohne alle Unterbrechung, eine strenge Folge von Dreiklängen entgegenbringen; so die der Singweisen von den Liedern: „Auf diesen Tag bedenken wir; In dich hab' ich gehoffet Herr; Der Herr ist mein getreuer Hirt; Es ist das Heil uns kommen her*), und anderer, in denen selbst nicht eine durchgehende Note einmahl angetroffen wird. Daß Osiander bei diesen Melodieen nicht absichtlich nach einer solchen Strenge der Behandlung gestrebt hat, wird dadurch schon wahrscheinlich, daß keine derselben zu den alterthümlichen, urkirchlichen gehört, eine von ihnen sogar wahrscheinlich dem Volksgesange entstammt. Dennoch hat, bei dieser im Allgemeinen gleichmäßig angewendeten Behandlungsweise, unser Tonsetzer ein richtiges Gefühl bewährt für die Eigenthümlichkeit der Tonweisen, und wo ihn nicht einmahl eine melodische Rücksicht, etwa die Vermeidung eines Tritonus oder eines nicht diatonischen Verhältnisses in der Folge der Töne einer einzelnen Stimme, zu einem Queerstande verleitet hat, oder einer schroffen Zusammenstellung von Dreiklängen ohne innere Beziehung, sind seine Harmonieen, kirchlich, würdig, und dabei fließend. Er hat die für einzelne kirchliche Tonarten bezeichnenden Tonstufen, namentlich die mixolydische kleine Septime, die phrygische kleine Secunde, die dorische große Sexte, durch seine begleitenden Stimmen kräftig und bedeutsam hervorgehoben, nicht minder auch den volksthümlichen rhythmischen Wechsel durch sie noch eindringlicher gemacht, und man darf ihm in der That nachrühmen, daß er, wie dem Gemeinegesange, so der Kunst harmonischer Entfaltung der Kirchenweisen durch sein Werk förderlich geworden ist.

Osianders frühester Nachfolger, soviel wir wissen, war **Samuel Marschall** zu Basel, in seiner um 1594 zu Leipzig herausgegebenen vierstimmigen Bearbeitung der französischen Psalmmelodieen. Ob seine (eben wie dieses Werk später auch) um 1606 zu Basel bei König erschienenen Kirchengesänge und geistlichen Lieder ꝛc. zu vier Stimmen, schon mit dessen früherer Ausgabe gleichzeitig an das Licht traten, ist mir durch eigene Anschauung nicht bekannt. Ich sahe sie nur in jener späteren Ausgabe, deren Zueignung jedoch darauf zu deuten scheint, daß sie sogar früher schon als der Lobwassersche Psalter durch Marschall bearbeitet und herausgegeben waren. In dieser Widmung an Melchior Hamlocher, obersten Zunftmeister, Sebastian Spörlin, Scholarchen zu Basel, und Johann Rudolf Fäsch, des Meisters bewährten Freund und Gevatter, heißt es: Nachdem er den Lobwasserschen Psalter auf eine neue Art gesetzt, und „auf das gemeine Choral im Discant gerichtet," habe man ihn ersucht, „die zuvor in vier unterschiedenen (Stimm)büchlein gedruckten, seinen genannten Gönnern gewidmeten Harmonieen anderer Psalme und geistlicher Lieder D. Luthers und sonst gottesgelehrter Leute wieder zu übersehen, und wo es nöthig, zu verbessern, „damit die Harmonie desto lieblicher zur Andacht ins Herz fließe;" dieser Bitte habe er nunmehr sich gefügt. Diese Lieder mögen also zuerst bald nach Osianders Singebuche erschienen seyn, vielleicht, da

*) S. Beispiel Nro. 54.

man die von diesem verheißenen, sein Werk ergänzenden Tonsätze eine Weile vergebens erwartet hatte, um dem Bedürfnisse entgegenzukommen, dessen man durch dasselbe sich erst völlig bewußt geworden war. Ihnen folgte dann der Psalter, die französischen Melodieen, einen beliebt gewordenen neuen Erwerb, beibehaltend, aber die Gebrechen ihrer früheren Behandlung durch eine neue tilgend; eine Behandlung, durch die er nun erst seinen Zweck ganz zu erreichen, und langgehegte Wünsche zu erfüllen schien, denen das Würtemberger Psalmbuch nicht genügt hatte. Von dem Psalter Marschalls haben wir bei Gelegenheit des Kirchengesanges der Calvinisten geredet. Unter den geistlichen Liedern dieses Meisters machen die Psalmlieder den Anfang; es sind deren 38, verschiedener Dichter, mit 35 Melodieen und Tonsätzen, der reichste Abschnitt des gesammten Werkes. Ihnen folgen sechs Lobgesänge, jeder mit seiner vierstimmigen Melodie; fünf biblische, der Hanna, Samuels Mutter, der Maria, des Zacharias, und des Simeon, in zwei Liedern; neben ihnen das „Herr Gott dich loben wir.“ Zwölf Katechismuslieder sodann, mit 10 Melodieen und Sätzen, 29 Festlieder mit deren 20, endlich 20 andere Lieder mit deren 17, unter den Abtheilungen: Lehr- und Trostgesänge, Gebetlieder, Begräbnißlieder, Morgengesänge, Tischlieder. Das Ganze umfaßt also 105 Lieder mit 88 dazu gehörenden, vierstimmig einfach gesetzten Melodieen, die nun in ein einziges Büchlein, die Stimmen je zwei einander gegenüber, zusammengedruckt sind*). Wir finden bei diesen Tonsätzen mit wenigen Ausnahmen dieselben Grundsätze beobachtet, die Osiander sich vorzeichnete. Die Dreiklangsharmonie ist auch hier die vorherrschende, doch wird sie häufiger durch Sextenaccorde unterbrochen; bei dem Beginnen der einzelnen Sätze ertönt sie meist vollständig, im Laufe derselben wird nicht selten die Terz, und mit ihr das Bezeichnende, der strengen Regelrechtigkeit aufgeopfert. Der Vorhalt der Quarte auf der fünften Stufe der Tonart, in welche ausgewichen oder zurückgekehrt wird, erscheint fast regelmäßig bei den Schlußfällen. In der phrygischen Tonart werden diese auch hier, wie bei Osiander, meist auf der Oberquarte des Grundtones — A oder D, je nach dem gewählten Umfange — gebildet; unter zwölf Fällen, wo diese Tonart erscheint, geschieht dieses neunmahl. Zu den selbständigen Förderern der Kunst darf Marschall nicht gerechnet werden. Wir sehen bei ihm lediglich ein Fortgehen auf neu gebahntem Wege, und nur frühere Gewöhnung und unbewußte Vorliebe führen ihn zuweilen ab von der gewählten Richtung.

Um Vieles wichtiger erscheint **Seth Calvisius**. Dieser treffliche Meister war am 21sten Febr. 1556 zu Gorschleben unweit Sachsenburg in Thüringen geboren, der Sohn eines Landmanns daselbst, Jacob Kalwitz. Zur Schule gehalten in Frankenhausen, durch Fleiß und gute Stimme empfohlen, gelangte er nach Magdeburg als Chorschüler, und wußte von seinem Verdienste soviel zu ersparen, daß er später die Universitäten Helmstädt und Leipzig besuchen konnte. In der letzten dieser Städte verwaltete er kurze Zeit das Amt eines Musikdirektors an der Paulinerkirche, wurde 1582 zum Cantorat in Schulpforte berufen, und von da endlich um 1594 nach Leipzig als Cantor und Musikdirektor der Thomaskirche befördert, welches Amt er am ersten Pfingsttage dieses Jahres, den 29sten Mai, antrat, und einundzwanzig Jahre, bis zu seinem am 24sten November 1615 im sechzigsten Jahre erfolgten Tode, rühmlichst verwaltete. Die Verdienste dieses ausgezeichneten Mannes als Gelehrter, namentlich um Sternkunde und Zeitrechnung, können uns hier nicht beschäftigen, und eben so wenig seine schätzbaren Werke über Tonlehre und Tonkunst. Nur eines derselben, seine um 1600 erschienene Abhandlung über die richtige Kenntniß der Tonarten (Exercitatio de modis musicis recte cognoscendis) ist uns hier wichtig wegen ihrer nahen Beziehung auf

*) S. Nro. 45. 46 Beispiele von Marschalls Tonsatz.

sein zu Leipzig bei Jacob Apel herausgegebenes, durch Franz Schnellbolz daselbst mit den Schriften der Beyerschen Erben um 1597 gedrucktes Choralwerk: Harmoniae cantionum ecclesiasticarum; denn er bezeichnet dort seine Choralsätze meist alle ihren Tonarten zufolge, nachdem er deren Wesen und Kennzeichen erklärt hat, und giebt uns dadurch Gelegenheit, seine Leistungen nach seiner eigenen Lehre zu prüfen, auch wohl den Tonlehrer durch den Tonkünstler zu berichtigen. Die Zueignung dieses Choralwerks, am 10ten November 1596 zu Leipzig niedergeschrieben, und an Bürgermeister und Rath daselbst gerichtet, belehrt uns weniger über die Regeln, nach denen unser Meister bei seinen Tonsätzen verfuhr, als sie uns von seinem frommen und ernsten Sinne Zeugniß giebt. Er rühmt höchlich den Nutzen des heiligen Gesanges, sofern er, nach den Worten des Apostels Paulus an die Colosser, in geistlichen und lieblichen Liedern geübt werde. In geistlichen Liedern, das heiße in solchen, die aus des heiligen Geistes Buch, der Schrift, genommen seyen, und dem Gesetze und Zeugniß übereinkämen; denn sonst gefalle Gott das auch vor der Vernunft noch so schön Lautende nicht, und schaffe keinen Nutzen. In lieblichen Liedern, damit der Reiz der Andacht dadurch vermehrt werde; wie denn auch hier, bei den Melodeyen, der heilige Geist Director und Werkmeister gewesen, was unter vielen andern aus der freudigen Melodey des schönen Psalmes: Ein' feste Burg ist unser Gott, mit Verwunderung zu vernehmen sey. Solche Lieder habe er zu Gottes Ehren einfältig, doch richtig gesetzt, und zugleich mit einigen andern, bis anhero gebräuchlichen Liedern, so von bekannten autoribus vor dieser Zeit gemacht worden, und die er, ihrer Güte und Ordnung wegen hinzugenommen habe, ausgehen lassen.

Dieses Buch wurde zu seiner Zeit sehr hochgeschätzt, und erlebte seit seinem ersten Erscheinen bis zum Jahre 1622 fünf Auflagen. Die letzte derselben ist um elf Lieder reicher als die erste; denn hat sie auch deren im Ganzen vierzehn mehr, so fehlen ihr doch wiederum drei, welche in der frühesten befindlich sind. Diese bietet nun schon 127 Lieder, wenig minder als das Dreifache von dem Inhalte des Osianderschen Werkchens, und umfaßt den gesammten Kreis des Kirchenjahres, und des kirchlichen Lebens überhaupt. Wir erkennen in ihr den gelehrten, denkenden Tonsetzer, der Einfachheit des Satzes ungeachtet; nur daß dadurch eben Calvisius, wie er manches zum Schmuck seines Werkes Gereichende fand, auch zu einigen Irrthümern verleitet worden ist, welche seinem Vorgänger fremd geblieben sind, der bei seinem Unternehmen lediglich durch das Bedürfniß der Gemeine, und das Streben nach Fülle und Wohlklang sich leiten ließ. Diese beiden hat Calvisius unbedingt zurückgestellt hinter Sangbarkeit und Regelmäßigkeit der Stimmenführung, und sind dadurch zuweilen auch leere Harmonieen entstanden — wir möchten sie hohle nennen, denn die Verdoppelung des Grundtons und seiner Quinte ohne die Terz erregt in der That das Gefühl der Hohlheit, eines mangelnden Kernes — so sind doch auf diesem Wege zuweilen auch Tonverbindungen, vielleicht unbewußt, hervorgegangen, mißklingende Tonverhältnisse von eigenthümlich herbem Reiz, die seine Nachfolger späterhin absichtlich aufgesucht, und mit Vorliebe angewendet haben. Einige Beispiele werden dienen, dieses näher zu erläutern. In dem vierstimmigen Satze der alten Weise des Liedes: Christ ist erstanden*) findet sich mehre Male die Verbindung der großen Terz der Grundstimme mit deren kleiner Sexte, auf der Dominante der Tonart, kurz vor dem Schlusse. Sie entsteht auf doppelte Weise. Die vier Stimmen tönen den harten Dreiklang aus auf der fünften Stufe der Grundtonart; die Oberstimme, welche die Quinte des Basses hören läßt, steigt, während die übrigen fortklingen, um

*) Becker und Billroth: Sammlung von Chorälen rc. Nro. 3.

einen halben Ton auf, und senkt sich dann melodiegemäß um eine kleine Terz, den Schlußfall zu bilden. Oder eine der Mittelstimmen, zumahl der Alt, statt die große Terz unmittelbar anzustimmen, tritt erst durch die vorgehaltene Quarte in dieselbe ein, wodurch nun, indem bei der Auflösung dieses letzten Tonverhältnisses zugleich der zuvor beschriebene, aufwärts gehende Schritt der Melodie aus der Quinte in die kleine Sexte erfolgt, jene Tonverbindung noch unerwarteter eintritt und herber. Eine regelmäßige Auflösung der daraus hervorgehenden verminderten Quarte erfolgt in beiden Fällen nicht, und deshalb erscheint, zumahl in dem letzten Falle, der Eintritt dieses herben Mißklanges nur als zufälliges Ergebniß der Stimmführung. Dem Ohre widerstrebt jedoch dessen Herbheit nicht, wenn auch die kleine Terz, das auflösende Tonverhältniß, nicht gehört wird: es ist eine unsanfte, doch nicht widerwärtige Berührung desselben, die eines gewissen Reizes nicht entbehrte, und deshalb nicht ohne Beifall blieb.

Ein ganz ähnliches Entstehen desselben Mißklanges finden wir gleich in dem ersten Tonsatze des Werks über die Singweise des Adventsliedes: Nun komm der Heiden Heiland*). Hier erscheint der Eintritt desselben noch unerwarteter und herber. Bei dem Beginne der zweiten Zeile, zu den Worten: „Der Jungfrauen Kind erkant" schreitet die Melodie von dem Grundtone ihrer Tonart, G, eine kleine Terz hinauf nach b, von dort aus aber um einen Ton weiter hinauf, und dann abwärts; über sich nach c und wiederum zurück nach b. Die Grundstimme begleitet diese vier Töne, absteigend, mit der Quinte (es), der Sexte (d), der Octave (c) und der kleinen Terz (g), während der Alt, zuerst im Einklange mit der Melodie (in g), dann einen Schritt unter sich, und von ihm wieder hinauf nach g tritt. Bei diesem abwärts gehenden Schritte ist nun, wegen eines regelmäßigen Tonfalles nach g, wohin dann auch am Schlusse der Zeile die gesammte Harmonie sich wendet, ein Erhöhungszeichen angewendet, so daß hier ein gleicher Zusammenklang sich bildet wie in dem vorigen Falle. Mit großartiger Wirkung macht er sich geltend durch seinen Eintritt unmittelbar nach dem harten Dreiklange auf der großen Unterterz des Grundtones, hinter welchem ein Mißklang weniger noch zu erwarten war; spannend aber durch die verzögerte Auflösung, die nicht durch den nächsten Schritt der Melodie, bei deren Aufwärtstreten, erfolgt, sondern erst bei dem folgenden, wo dieselbe sich wieder zurückwendet. Auch diese Wirkung beruht augenscheinlich auf dem Streben nach regelmäßiger Stimmführung, zumahl bei den Tonschlüssen der einzelnen Stimmen, und kaum ist sie wohl beabsichtigt worden, wenn auch gewiß nicht verschmäht oder unbeachtet geblieben, nachdem sie auf diesem Wege gefunden worden war.

In einem dritten Falle entsteht, eben wieder auf dieselbe Weise, ein um jene Zeit noch selteneres, und wie das der verminderten Quarte, nicht diatonisches Verhältniß in dem Zusammenklange der Stimmen. Es ist in dem Tonsatze über die Melodie des Liedes: Was mein Gott will das gscheh allzeit**). Diese Singweise ist einem französischen Volksliede entlehnt: Il me suffist de tous mes maulx, wie schon bemerkt worden. Seth Calvisius hat aber auch fast unverändert den Tonsatz***) aufgenommen, mit dem wir sie in einer zu Paris (1530) gedruckten Sammlung vierstimmiger französischer Lieder finden, deren ebenfalls zuvor bereits gedacht ist. Hin und wieder hat er einige Härten desselben gemildert, und die Versetzungszeichen beigefügt, wo er es nöthig fand. Dies ist nun namentlich bei dem Ausgange der drittletzten Zeile geschehen zu den Worten:

und züchtiget mit Maaßen.

---

*) Eben da Nro. 15. **) Eben da Nro. 20. ***) S. Beispiel Nro. 138ᵃ.

Hier bildet die Altstimme, für sich genommen, einen Schlußfall nach d; in eben diesen Ton (die Oberquinte des Grundtones) steigt der Baß schrittweise hinab. Nun war es eine gemeine (durch diesen ganzen Satz in den drei tiefern Stimmen auch streng befolgte) Regel um diese Zeit, daß in einem solchen Falle der unmittelbar über der Quinte liegende Ton das Verhältniß eines Halbtons zu ihr haben, also um so viel erniedrigt werden müsse. Deshalb hat denn hier das e des Basses die Vorzeichnung eines b erhalten, das c aber, unmittelbar vor d, dem Schlußtone der Altstimme, ist, als Leitton, durch ein Kreuz geschärft worden. So entsteht nun die unmittelbare Folge zweier Mißklänge: zuerst die über dem Baßtone in der Altstimme vorgehaltene kleine Septime; diese löst sich dann auf in die übermäßige Sexte, welche bei dem Fortschritte beider Stimmen in die Octave übergeht; zu ihr lassen die Oberstimme und der Tenor die Quinte und kleine Terz hören, dieser mit dem Alte, jene mit der Grundstimme in gleicher Bewegung.

Kann man die Mißklänge, von denen wir eben geredet, eine zufällige Würze der Harmonie nennen, so finden wir doch auch deren bei unserem Meister, die auf ähnlichem Wege, aber unter anderen Verhältnissen gebildet, zu augenscheinlichen Mißständen werden. Sie sind es theils melodisch, theils harmonisch. Einem melodischen Mißstande dieser Art begegnen wir in dem vierstimmigen Satze der Choralweise: Christ unser Herr zum Jordan kam*). Die erste Zeile dieser dorischen Melodie weicht in die Oberquinte aus, jedoch im Absteigen, so, daß der Leitton nicht berührt wird. Calvisius hat durch seine Harmonie diese Modulation nach der Oberterz des dorischen Grundtons, f, gewendet; diesen Ton legt er dem Schlußklange der ersten Zeile unserer Weise (a) unter. Mag es nun seyn, daß er dennoch in der Melodie die ursprüngliche Ausweichung hat ausdrücken wollen, was bei dem aus alter Zeit herkömmlichen, selbständigen Betrachten der einzelnen Stimmen wohl das Wahrscheinlichste ist; genug, er hat dem fünften Tone in der Oberstimme (g), der Quarte des Grundtons, zu welcher sie hier von der Quinte aus absteigt, um hierauf mit einem Quartensprunge dessen kleine Septime zu erreichen, von der sie dann schrittweise wieder zu der Oberquinte herabsteigt — er hat diesem g ein Kreuz vorgezeichnet, und indem er es so zu gis, dem Leittone von a, umbildete, melodiewidrig in die Oberstimme das Tonverhältniß einer verminderten Quarte, ein nicht diatonisches, eingeschwärzt. Offenbar ist der Tonmeister in diesem Falle von dem gelehrten Tonforscher verleitet worden, indem er die Selbständigkeit der Singweise antastete, und sie gewissermaaßen wie eine Mittelstimme behandelte. Zugleich möchten wir daraus schließen, er habe nicht, wie Osiander, vor Allem das Bedürfniß der Gemeinen im Sinne gehabt bei seinen Tonsätzen, weil er sonst einen so schwer zu treffenden, auch unvolksmäßigen, melodischen Fortschritt vermieden haben würde.

Ganz ähnlich geschieht es in dem Tonsatze der Melodie: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr**). Seth Calvisius bezeichnet diese Melodie als der hypoionischen Tonart angehörig, bemerkt aber dabei, daß sie ihren Umfang in der Höhe nicht erreiche, und nach der Tiefe hin denselben überschreite. Dieses ist auch richtig, denn sie schreitet um eine kleine Terz hinaus über ihre tiefere Tongrenze, und bleibt von der höheren noch um das Verhältniß eines ganzen Tones entfernt. War nun g, die Unterquarte des ursprünglich Jonischen, die Grenze der hypoionischen Tonart in der Tiefe, so gehörte dieser Ton offenbar zu den unveränderlichen, oder doch zu den, nicht ohne dringende Veranlassung zu verändernden, weil er ein der Tonart wesentlicher war. Gleich die erste Ausweichung der Melodie nach ihrer Unterquarte hätte also nicht verwischt werden dürfen. Da aber nach der Wiederholung der ersten melodischen Zeile durch die

*) Eben da Nro. 4. **) S. Beispiel Nro. 56.

zweite, auf jenes g in der dritten Zeile unmittelbar a folgt, so ist der Meister hier wiederum verleitet worden, eine Modulation anzunehmen in diesen zuletzt erwähnten Ton, oder in das Äolische, und hat deshalb durch Vorzeichnung eines Kreuzes jenes g um einen halben Ton geschärft, es zum Leitton umzubilden. Nun ist es aber dabei wieder auffallend, daß er, in der dritten Zeile, dennoch jene vorausgesetzte Modulation durch die Harmonie nicht ausgeprägt, sondern, der besseren Stimmenführung wegen, und um nun wiederum im Alte eine Modulation nach g zu bilden, das a des Basses in jener Mittelstimme statt mit der Oberquinte, mit der großen Oberserte, dem Leittone nach g, begleitet hat. So ist ihm auch hier, — freilich weniger auffallend und störend, als in dem vorigen Beispiele, weil der veränderte Ton auch eine melodische Zeile schließt, und nicht in der Mitte einer solchen vorkommt, — ein nicht diatonisches Verhältniß zwischen dem Ausgange der ersten und dem Anfange der zweiten Zeile melodiewidrig entstanden. Eine spätere Veränderung dieser Art in der Oberstimme, wo, wegen des folgenden d, das c, wodurch die Zeile „Mein Gott und Herr" abschließt, um einen halben Ton erhöht ist, hat eine gleiche Veranlassung und entstellt einen der Grundtonart wesentlichen Ton und den Gang der Melodie, wenn auch dadurch nicht ein gleicher Übelstand hervorgebracht wird.

Ein tadelhafter und übelklingender harmonischer Fortschritt findet sich, ebenfalls aus einseitiger Sorgfalt für die Stimmführung, in der Behandlung der bekannten alten Melodie: Gott der Vater wohn' uns bei*), an drei, völlig übereinkommenden Stellen. Einmal zu Anfange des zweiten Theiles der Singweise, bei den Worten: „Für den Teufel uns bewahr;" ein zweites Mahl im Beginn des zweiten Absatzes von eben diesem Theile, wo es heißt: „Dir uns lassen ganz und gar;" endlich in der vorletzten Zeile, welche lautet: „Amen, Amen, das sey wahr." Die Oberstimme steigt hier jedesmahl von dem Grundtone c stufenweis auf zu dessen Oberterz e; Baß und Alt, in der Gegenbewegung, lassen c zu diesem letzten Tone erklingen; der Tenor geht nach g, von dem vorhergehenden Tone schrittweise aufsteigend. Diese emporschreitende Bewegung wird nun wieder angesehen als selbständige Ausweichung nach g, welche fis als Leitton erheischt, das denn auch jedesmahl ausdrücklich beigeschrieben wird; und so bildet sich, harmoniewidrig, und der Leiter der Tonart entgegen, statt des Accordes der großen Serte mit kleiner Terz, ein solcher mit der großen, ohne daß er, als Zusammenklang, irgend beabsichtigt wäre, oder willkommen erscheinen könnte, indem eben diese fremde, das Ganze störende Modulation einer einzelnen Stimme uns nothwendig verletzt. Wir finden dergleichen zwar auch bei anderen Zeitgenossen des Calvisius, selbst ausgezeichneten Meistern; es fällt aber weniger auf in Sätzen von künstlicher Verflechtung der Stimmen, als in solchen einfachen, eine bekannte Singweise harmonisch behandelnden, wo die Entstellung um so widriger empfunden wird, jemehr sie die wahre Modulation der Hauptstimme verdunkelnd, eine nur begleitende zudringlich in den Vordergrund rückt.

Sonst beruht der Tonsatz des Seth Calvisius zumeist auf gleichen Grundsätzen mit dem Osianders. Seltener freilich sind bei ihm solche Harmonieen, die nur aus einer Reihe von Dreiklängen bestehen, aber es giebt deren doch, wie die der Melodieen: „Vom Himmel hoch da komm ich her**);" Vita sanctorum decus angelorum u. s. w. Wir könnten auch die der Weise des alten Liedes über Christi sieben Worte am Kreuze nennen, „Da Jesus an dem Creuze stund***), wenn hier nicht im Tenor unmittelbar vor dem Ende, zu dem vorletzten Baßtone (der Unterquinte des phrygischen Grundtones),

*) S. Beispiel Nro. 57. **) Eben da Nro. 19. ***) Eben da Nro. 5.

auf welchem der weiche Dreiklang ruht, in einer melodischen Auszierung die große Terz des folgenden phrygischen Schlußtons sich im Voraus hören ließe. Die Grundharmonie wird zwar durch sie nicht geändert; zu dem ruhenden Tone der Grundstimme, über dem sie als dessen durchgehende große Septime, zu seiner großen Sexte herabsteigend, erscheint, wird sie nur flüchtig vernommen, und tritt dann zu dem phrygischen Grundtone E unmittelbar wieder in ihr rechtes Verhältniß. Allein sie trübt doch den reinen Dreiklang auf dem vorletzten Tone, und vergönnt also nicht von diesem Satze zu sagen, daß er nur aus solchen Harmonieen bestehe. Eben so häufig als bei Osiander sind die Sätze, in denen nur selten erscheinende Sextenaccorde, oder durchgehende, verbindende Töne die Reihe der Dreiklänge unterbrechen. Viel öfter als dort kommen jedoch Syncopen vor, und die dadurch entstehenden Vorhalte. Sehr gewöhnlich ist die auf der Unterquarte (Dominante) des Grundtons vor dem Schlusse erscheinende Quarte als Vorhalt der Terz. In dem Satze über die Melodie des Osterliedes: „Surrexit Christus hodie"*) bildet sich durch die beiden Oberstimmen, welche im $\frac{3}{2}$ Takt trochäisch fortschreiten, während die untern iambisch sich bewegen, der, dann regelmäßig in die große Sexte (mit kleiner Terz) aufgelös'te Vorhalt der kleinen None und Septime. Eine längere Reihe von Bindungen erscheint in den beiden Schlußzeilen (der fünften und sechsten) der (mixolydischen) Weise des Liedes: Herr Jesu Christ wahr' Mensch und Gott**), wo die beiden Oberstimmen zuerst eine Reihe sich auflösender Secunden bilden, der Alt aber gegen die Unterstimme Anfangs eine, in die Octave hinabschreitende, None darstellt, die durch Fortbewegung des Basses dann in eine Quarte verwandelt, in die große Terz als Leitton übergeht; zuletzt Oberstimme und Tenor in dem Verhältnisse von Septimen stehen, die in Sexten sich lösen, während jene erste zu dem Basse in Bindungen Anfangs eine Septime und Sexte, dann eine Quarte und große Terz, als Leitton, zeigt. Hat Seth Calvisius, wie wir sahen, den eigentlich melodischen Theil der von ihm gesetzten kirchlichen Singweisen zuweilen angetastet, so ist dies doch mit dem rhythmischen nirgend geschehen; hierin haben alle ihre ursprüngliche Gestalt bewahrt. Die Eigenthümlichkeit der Tonart ist durch die begleitenden Stimmen meist eindringlich hervorgehoben, selbst da, wo sie durch Veränderung der Melodie verwischt zu seyn scheinen möchte. Eben das zuvor besprochene Lied: Herzlich lieb hab' ich dich o Herr, giebt davon ein Beispiel. Der erste Schlußfall der Melodie wird durch die Veränderung der tieferen Tongrenze des Hypoionischen, g, in gis nun ein phrygischer, und so stellen ihn auch die anderen Stimmen ganz regelrecht dar; er ist also kein der Tonart fremder, vielmehr verwandter, und die Folge des harten Dreiklangs auf dem phrygischen Grundtone, E, und des, ebenfalls harten auf dem ionischen, C, hat sogar, eben dieser Verwandtschaft wegen, etwas erhaben Feierliches, so daß man sich gedrungen fühlt, den Tonsetzer selbst da zu loben, wo man ihm sonst den gerechten Vorwurf machen muß, das Bedürfniß der Gemeinen vernachlässigt zu haben. Einige Mahle hat er, bei phrygischen Melodieen, deren Schlußton mit seiner Unterquinte begleitet, wie bei dem Psalmliede: Ach Gott vom Himmel sieh darein, dem Hymnus: A solis ortus cardine, und anderen; eine Art des Satzes, von deren Mangelhaftigkeit wir früher schon redeten; auch kömmt bei ihm ein durch die Harmonie ionisch gebildeter Schlußfall einer mixolydischen Weise vor, der des Abendmahlsliedes: Gott sey gelobet und gebenedeiet. Zuweilen sind von ihm in seiner Abhandlung von der rechten Kenntniß der Tonarten einzelne Melodieen seines Werkes nicht ganz richtig nach den ihrigen bezeichnet, vielleicht nur nach dem Gedächtnisse. So soll die Weise des Liedes: Mag ich Unglück nit widerstahn, dem ursprünglichen

*) Eben da Nro. 18. **) Beispiel Nro. 55.

(regelmäßigen) Phrygischen angehören, da sie doch äolischer Tonart ist; so hat er die Melodie des Hymnus: Rex Christe factor omnium*) dem *versetzten* Mixolydischen zugetheilt, das nur einen abweichenden Schluß habe, da sie doch in ihrer Urgestalt (namentlich wie sie in Lucas Lossius Psalmodia aufgezeichnet ist) *hypomixolydischer* Tonart ist**), in der Aufzeichnung unseres Meisters aber durch Vorzeichnung eines b in das versetzte *Dorische* sich umgewandelt findet, und nur in der hiemit nicht zu verwischenden Ausweichung nach der Unterquinte noch einen mixolydischen Anklang behalten hat. Durch ihn ist vielleicht Calvisius verleitet worden, ihre Tonart zu bestimmen, wo er denn allerdings, wenn er die Melodie in der Gestalt, wie er sie giebt, an seinem Wohnorte als gebräuchlich vorfand, und sie nicht selber veränderte, eine richtige Ahnung ihres ursprünglichen Gepräges gehabt haben würde.

Nach dieser Darlegung der Setzweise unseres Meisters müssen wir derselben zugestehen, daß sie auf folgerecht angewendeten Grundsätzen beruhe, und der seines Vorgängers an Mannichfaltigkeit der Harmonieen überlegen sey. Auch ist sie auf andere Tonsetzer, die sich eine gleiche Aufgabe stellten, von bedeutendem Einflusse gewesen; so namentlich auf seinen Zeitgenossen Hans Leo Haßler, der hin und wieder gleiche Fehler mit ihm theilt, und auf seinen Nachfolger Johann Hermann Schein, dessen Verhältniß zu ihm erst im folgenden 17ten Jahrhunderte zu besprechen seyn wird. Osiander hatte zunächst das *Ganze* und dessen *Gesammtwirkung* in Klang und Tonfülle im Auge gehabt, und deshalb war ihm die *einzelne* Stimme, und ihr guter Fortgang weniger wichtig gewesen, ja, er hatte sich für berechtigt gehalten, seinem Gesichtspunkte zufolge, herkömmliche Regeln des Tonsatzes unbedenklich zu überschreiten. Calvisius dagegen sahe das Einzelne mehr wieder an als lebendiges Glied des Ganzen, und hielt es, eben deshalb, auch bei der größten Schlichtheit des Satzes, für einen Gegenstand genauer Aufmerksamkeit. Oft ist es ihm gelungen, die doppelte Rücksicht für Beides zu vereinigen; zuweilen ist durch das Streben nach Ausgestaltung des Einzelnen auch für das Ganze ihm Neues hervorgegangen und Unerwartetes; andere Mahle hat er das Ganze darüber eingebüßt, ja, es ist geschehen, daß er den nächsten Gegenstand seiner Aufgabe, die Melodie in ihrer Reinheit, dabei angetastet hat. Allein ihm, dem sinnreichen Meister, ist selbst da noch, neben dem Mißstande, auch das Schöne und Erhebende hervorgegangen; stört uns jener, wenn wir der *Bestimmung* seiner Tonsätze gedenken, so versöhnt uns dieses wiederum, als lebendige Bethätigung ihres *Kunstwerthes*. So ist ihm mit vollem Rechte nachzurühmen, daß die Kunst des einfachen Choralsatzes durch ihn lebendig fortgeschritten sey; und ist er hochzuhalten wegen dessen, was ihm gelang, und der Kunst angehört, — wie seine treflichen Tonsätze der Melodieen: Ein' feste Burg ꝛc.; Heut' triumphiret

*) Beispiel Nro. 59.

**) Lucas Lossius Psalm. Bl. 94.
M. Praetor. Hymnodia XI.

Rex Chris-te fa-ctor om-ni-um re-demptor et cre - den-ti-um

pla-ca-re vo-tis sup-pli-cum te lau-di-bus co - len-ti-um.

Gottes Sohn ꝛc. und vieler anderen, — so bleibt er auch da noch belehrend, wo er fehlte, weil Sinn und Gehalt seines Strebens selbst durch das Mißlungene uns offenbar werden*).

Belehrend in diesem Sinne ist ein Zeitgenosse des Calvisius, **Bartholomäus Gese,** oder wie er sich später nennt, **Gesius.** Er war zu Müncheberg in der Mittelmark geboren, wahrscheinlich in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Um 1588 finden wir ihn zu Wittenberg, von wo aus er am Tage des Apostels Matthias eine von ihm zwei- bis fünfstimmig gesetzte Passion nach dem Evangelisten Johannes, Bürgermeistern und Rath der Kaiserlichen Stadt Görlitz zueignet; eine Widmung, durch die wir erfahren, daß er von Jugend auf in der Tonkunst geübt worden, daß er eine Zeitlang dem Hans Georg von Schönaich gedient, und dessen Schutzes sich erfreut, auch theils unter dessen Namen, theils sonst, viel schöne, herrliche Texte gesetzt habe. Gegen das Ende des Jahrhunderts, um 1598, erscheint er als Cantor zu Frankfurth an der Oder, von wo aus noch im Jahre 1624 fünf-, sechs-, acht- und mehrstimmige Hochzeitsgesänge von ihm in den Druck gegeben sind. Nach der Passion, dem frühesten der von ihm gedruckten Werke, gab er um 1594 geistliche Lieder zu vier Stimmen, 1595 fünfstimmige lateinische Hymnen für die hauptsächlichsten Feste des Jahres, 1598 andere fünfstimmige Tonsätze heraus; er gehört deshalb, und auch sonst seinem ganzen Streben zufolge, dem 16ten Jahrhundert an, mögen seine Hauptwerke auch erst in den frühesten Jahren des 17ten erschienen seyn. Das erste derselben gab um 1601 Johann Hartmann, Buchführer zu Frankfurth an der Oder heraus, unter dem Titel: Geistliche deutsche Lieder D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen, welche durchs ganze Jahr in der Christlichen Kirchen zu singen gebräuchlich, mit vier und fünf Stimmen nach gewöhnlichen Choral-Melodieen richtig und lieblich gesetzet durch Bartholomaeum Gesium, Francofurtensium ad Oderam cantorem. Der Verfasser widmete dieses Werk „Allen Kirchen und Schulen, auch allen christlichen Hausvätern und der Musikkunst Liebhabern in der ganzen Marckt (so schreibt er) als seinem lieben Vaterlande" und bemerkt in der Vorrede, er habe die Psalmen und Lieder, die man darin finde, vor etlichen Jahren in vier und fünf Stimmen gesetzt, und vornehmlich dahin gesehen, daß die gebräuchliche und gewöhnliche Choralmelodie im Discant behalten, und unverändert geblieben, damit die christliche Gemeine mitsingen könne; wie auch dieselben bisher in der Kirche und Gemeine zu Frankfurth an der Oder zu Gottes Lob und Ehren gebraucht worden seyen. Auf gutherziger Leute Anhalten und Begehren habe er sie nun in den Druck gegeben. Die Cantoren in den Schulen und Kirchen möchten aber erinnert seyn, und dieses merken, „daß solche Lieder bei der Christlichen Gemeine sonderlichen angenehm auch lieblich und nützlichen anzuhören seyn, wenn sie alternatim in choro und organo gebraucht werden, also, daß ein Knabe mit lieblicher, reiner Stimme, einen Vers im organo mitsinge, darauf den andern Vers der chorus musicus, und also jedermann neben dem concentu auch die verständliche Wort in gebräuchlicher und gewöhnlicher Melodie hören und mitsingen kann, welches denn ohne großen und merklichen Nutzen nicht abgehet." Der Tonsätze sind im Ganzen 97, der Lieder einige mehr, weil hin und wieder auf bekannte Melodieen, wie sie hier mehrstimmig erscheinen, verwiesen wird. Es scheint, daß diese Sammlung mit Beifall aufgenommen wurde, denn nur wenige Jahre später, um 1605, erschien eben

---

*) Der Tonsätze des Calvisius zu dem Psalmbuche des Dr. Cornelius Becker werden wir in dem Berichte über das 17te Jahrhundert gedenken, wo von ihnen zweckmäßiger im Zusammenhange mit dem Schicksale dieses Buches zu reden ist, als hier, wo von ihnen nichts Anderes gesagt werden könnte, als von seinen so eben besprochenen einfachen Choralsätzen.

da, gleichfalls im Verlage Johann Hartmanns, und bei seinem Sohne Friedrich gedruckt, eine Fortsetzung derselben, unter dem Titel: „Ein ander neu Opus Geistlicher deutscher Lieder D. Martini Lutheri, Nicolai Hermanni und anderer frommer Christen, abgetheilt in zwei Theile; im ersten Theile die auf alle Hohefest, und alle Sonntage, Apostel- und Feiertage durchs ganze Jahr, im anderen Theile die von den fürnemsten Hauptartikeln christlicher Lehre, in Kirchen, bei der Gemeine Gottes, und sonsten christlichen Hausvätern in Häusern zu singen ganz bequem, und in allerlei Noth und Creutze sehr tröstlichen und nützlichen. Mit vier und fünf Stimmen schlecht Contrapunktsweise nach bekannten gewöhnlichen Kirchenmelodeien gesetzet durch Bartholomaeum Gesium u. s. w." Der erste Theil dieser Sammlung enthält 66, der zweite 54 Tonsätze, beide also 120, und mit der früheren zusammengenommen 217 Tonsätze. Diese frühere wird durch sie ergänzt, indem mehre ältere, in derselben mangelnde Singweisen hier aufgenommen sind, und auch spätere, der Zeit des Verfassers angehörige, nun mitgetheilt werden; es kommen aber auch Melodieen, die in jener bereits enthalten waren, mit anderen Liedern und in neuen Bearbeitungen vor. Hier haben wir nun nicht eine ganz allgemeine Zueignung wie bei der ersten; Gesius hat sich hier an besondere Gönner gewendet, bei dem ersten Theile an den Bürgermeister der Stadt Frankfurth an der Oder, Friedrich Schaum, bei dem zweiten an den dortigen Rathsverwandten Sixt Sandreutter, und seine ältesten Söhne, Johann Georg und Sixt; an beide, als der Musikkunst mächtige Förderer, an jenen ersten „als darauf so geübet, daß er mit derselben aufm Instrument sich oft und viel ergetzen kann, auch ohn allen Zweifel seine vielgeliebte beide Söhne neben den andern freien Künsten hiezu halten und auferziehen wird. Sintemal der lieben Jugend eine große Zier und Ehre, wenn sie neben ihrem Studiren mit Singen, und auf musikalischen Instrumenten sich üben, und Gott loben und rühmen können, dazu denn solche Geistliche Lieder und compositio contrapuncti simplicis nicht undienstlichen." Wir würden ungerecht seyn, wenn wir den wackern Sinn, und den Fleiß dieses braven Mannes verkennen wollten. Er hat nach Kräften in seinem Amte für seine Kirche gewirkt; er hat, wie wir aus seiner ersten Vorrede sehen, sich angelegen seyn lassen, neben dem Gemeinegesange auch die Kunst zu fördern, ein lebendiges Verhältniß zu erhalten zwischen jenem, dem Orgelspiele, dem Sängerchore; und wenn wir ihn nun freilich werden tadeln müssen wegen der meisten seiner Tonsätze, und wegen Antastens der Melodieen, so dürfen wir — so widersprechend es klingen mag beim ersten Anblick — ihm doch glauben, daß es seine Absicht gewesen, die gewöhnlichen, gebräuchlichen Singweisen unverändert zu geben. Denn hat er auch allerdings manche Versetzungszeichen eingeschwärzt in dieselben, so geschahe es doch immer nur in dem Sinne, die Modulationen der Singweise auszulegen, sie, ihrer Bedeutung nach, hervorzuheben, wie, seiner Überzeugung nach, es durch den Sänger geschehen müsse, wenn auch die ursprüngliche Aufzeichnung dergleichen Erhöhungs- oder Erniedrigungszeichen nicht vorgeschrieben habe. Etwas daran zu ändern war nicht seine Meinung; er hat an dem bis auf ihn Fortgepflanzten, auch wenn es, von Munde zu Munde gehend, eine Umbildung erlitten hatte gegen seine frühere Gestalt, selbst in seiner Grundtonart — wie die Weisen der beiden Passionslieder deren wir früher gedachten: Christus der uns selig macht ꝛc.; Da Jesus an dem Kreuze stand — nicht das wirklich und wesentlich Umgestaltete wieder zurückbringen wollen auf das Ursprüngliche, sondern das, was, umbildend oder fortpflanzend, zu rechter Ausprägung der Gestalt versäumt worden sey, ergänzen. So können wir ihn denn auch als Quelle annehmen für die, zu seiner Zeit in der Mark Brandenburg übliche Singart, freilich mit der aus dem Vorigen von selbst sich ergebenden Beschränkung; als Quelle nämlich für die gewöhnlich und üblich gewordene Umbildung, nicht aber die Auslegung

der Melodieen. Denn es möchte zu bezweifeln seyn, daß man schon vor ihm einzelne Stellen der üblichen geistlichen Melodieen sich so gedeutet habe, wie es in seinen Tonsätzen geschieht, und es ist wahrscheinlicher, daß der große Einfluß, den er in Schule und Kirche, und als Gesanglehrer, auf Feststellung der Singart haben mußte, dazu beigetragen habe, dieselbe so zu bewirken, wie wir sie bei ihm finden, und dem Gewöhnlichen und Gebräuchlichen eben diesen Weg vorzuzeichnen.

Ehe wir nun weiter hievon handeln, haben wir auf das Einzelne seines Tonsatzes zuvor näher einzugehen, um unser Urtheil über ihn gehörig zu begründen. Zunächst kann seinen mehrstimmigen Behandlungen Unsicherheit und Schwankung im Style mit Recht vorgeworfen werden. Er nimmt zuweilen einen Ansatz zur Stimmenverflechtung (Polyphonie), wobei er die melodischen Grundgedanken dem Choral entlehnt, sie erscheint aber nirgend grundsatzlich und folgerecht durchgeführt. In den meisten Fällen aber mangelt auch die großartige Breite und Klangfülle des einfachen Choralstyles; die begleitenden Stimmen sind mit durchgehenden Noten und verbindenden Zwischenwendungen überfüllt, ohne dadurch harmonisch reicher zu werden. Der Tonsetzer möchte der Gemeine genugthun wie der Kunst, allein die Mitte, die er zwischen beiden hält, zeigt sich meist als leerer Durchschnitt. Die zweite Stimme in seinen fünfstimmigen Sätzen, indem sie die Melodie häufig überschreitet, verdunkelt diese oft, und hindert so die Theilnahme der Gemeine bei dem Gesange, während höheren Anforderungen dennoch kein Genüge geschieht. Die Veränderung einiger phrygischen Weisen in äolische wird man ihm nicht zurechnen dürfen, sie beruht offenbar auf örtlicher Singart, und setzt ein Mißbehagen voraus an den geheimnißvoll schwebenden Tonschlüssen des Phrygischen, und einen Drang nach volksmäßig bestimmter abschließenden melodischen Wendungen am Ende der Gesänge. In vier Fällen kommt eine solche Umwandlung vor. Bei den Melodieen der schon früher besprochenen zwei Passionslieder: „Christus der uns selig macht,“ und: „Da Jesus an dem Kreuze stund“*); bei der späteren Weise des Psalmliedes: „Es woll' uns Gott genädig seyn,“ endlich bei der des Liedes vom jüngsten Tage:

Gott hat das Evangelium**)
Gegeben, daß wir werden fromm;
Die Welt acht solchen Schatz nicht hoch,
Der mehrer Theil fragt nichts danach;
Das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag!

Die Strophen dieses Gesanges enden sämmtlich mit einer gleichen Zeile, die daher, wegen ihres prophetischen Inhalts, einer besonderen Auszeichnung bedarf, und sie eben durch den aufsteigenden, phrygischen Tonschluß findet. Die sonst gewöhnlich im Umfange dieser Tonart in ihrer Versetzung — der Tonleiter von A mit Vorzeichnung von b als kleiner Secunde — gebräuchliche Melodie erscheint hier in dem Umfange von D mit kleiner Secunde und Sexte, insoweit also leitergemäß, und der volle Tonschluß durch cis statt c wirkt um so auffallender, da er das b vor dem cis beibehält, und dadurch das nicht diatonische Verhältniß einer übermäßigen Secunde in die Melodie einführt. Das doppelt angeschlagene b der Singweise stellt sich in der Harmonie zuerst dar als kleine Terz des weichen Dreiklangs auf G, dann als verdoppelte Octave des Sextenaccordes auf B; das folgende, ebenfalls zweimahl hinter einander gehörte cis bildet die große

*) S. Beispiel Nro. 62.
**) S. Beispiel Nro. 60.

Terz des harten Dreiklangs auf A, als nunmehriger Dominante, bei seinem ersten Vorkommen hält aber der Alt (die dritte Stimme von oben in diesem fünfstimmigen Satze) der Quinte jenes Zusammenklanges die kleine Sexte vor, wodurch gegen die Oberstimme das frei eintretende, und regelmäßig aufgelös'te Verhältniß der übermäßigen (Unter-)Quinte entsteht. Man sieht, Gesius hat hier harmonisch bedeutsam seyn wollen, und dasjenige vergüten, was dieser Schluß durch seine melodische Umbildung sonst an Nachdruck verloren hätte; sein kirchlich geheimnißvolles Gepräge hat er freilich auf diesem Wege nicht ersetzen können. Ob man damals in der Mark wirklich jenen Schluß herkömmlicher Weise so gebildet habe, wie er nun hier uns vorliegt, oder nicht vielmehr ganz einfach durch die Töne unserer aufsteigenden weichen Leiter (hier h cis d) fortgeschritten sey? möchte schwer zu ermitteln seyn. Volksmäßig allerdings ist ein Schlußfall nicht, wie der von Gesius aufgezeichnete, er könnte aber, bei dem Widerstreite der sich nachdrücklich geltend machenden phrygischen Fortschreitung, und des Dranges zu einem vollen Tonschlusse, wohl statt gefunden haben, dann aber gewiß mit schwankender Intonation des drittletzten und vorletzten Tones, wo sie einander begegnen, so daß der Tonsetzer hier der Vermittelnde gewesen wäre. Daß hin und wieder in den Melodieen ein rhythmischer Wechsel da eintritt, wo wir ihn in deren ursprünglicher Gestalt, und auch bei anderen örtlichen Singarten nicht finden; daß er bei andern mangelt, wo er sonst gewöhnlich ist (wie in der des Liedes „O Lamm Gottes unschuldig"), oder daß an die Stelle des sonst gebräuchlichen ungeraden Taktes einiger Singweisen hier der gerade getreten ist (wie in der des Liedes: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'"); daß endlich nicht selten syncopirte Tonschlüsse in den Melodieen vorkommen: alles dieses möchte Anfangs an der Treue der Aufzeichnung des örtlich Herkömmlichen bei Gesius zweifeln lassen, fänden wir nicht sonst auch in diesen Dingen so häufige Abweichungen zu seiner Zeit, daß wir die hier bemerkten nicht eben erst ihm zuschreiben dürfen. Allein die Deutungen der Modulationen der von ihm aufgenommenen Weisen gehörten ohne Zweifel ihm allein zu. Hier nun finden wir in einer sehr großen Menge von Fällen, von denen wir nur einige herausheben, ein gänzliches Verkennen wesentlicher Ausweichungen der von ihm behandelten Melodieen, indem er dergleichen meist in der Mitte der einzelnen Zeilen sucht, statt die Ruhepunkte zu beachten, welche durch deren Schlußtöne bezeichnet werden. Es ist wahr, daß er zuweilen die Erhöhungen einzelner Töne, die er vorschreibt, deshalb angeordnet haben kann, um auf die wirkliche Modulation am Ende der Zeile durch sie hinzudeuten; gewöhnlich aber sind sie auf solche Art nicht zu erklären, und führen Unterhalbtöne da ein, wo gar keine Ausweichung vorhanden ist. So ist in der zweiten Zeile der, im Umfange von F stehenden, ionischen Melodie: „Ein' feste Burg ist unser Gott"*) der vierte Ton, c, in cis verwandelt, weil d darauf folgt, ohnerachtet hier keine Ausweichung nach d statt findet, sondern die Zeile in f, dem Grundtone des versetzten Jonischen schließt. Auch läßt Gesius zu jenem cis, d, den Baß von A nach B hinaufschreiten, prägt die Modulation also in der Harmonie nicht aus, sondern zerstört sie wiederum durch einen Trugschluß. Die siebente Zeile, oder die dritte des zweiten Theiles endet er nicht mit der Oberquinte des Grundtones, c, sondern in cis, weil d die nächste Zeile beginnt, und leitet nun auch durch seine Harmonie den Beginn dieser letzten wirklich nach d. Er nimmt aber dadurch ungehöriger Weise die erst folgende, phrygische Modulation dieser späteren Zeile (durch b a) voraus, indem er den Schlußtönen der vorangehenden (d cis) den weichen, und den harten Dreiklang von den Baßtönen G, A, unterlegt, mit denen er sie

*) S. Beispiel Nro. 61.

begleitet. Die spätere, wirkliche Ausweichung dieser Art deutet er sodann durch die Töne G und F in der Grundstimme völlig ionisch, verwirrt dadurch die Modulationen, und entstellt die Singweise. In der phrygischen Weise des Psalmliedes: Ach Gott vom Himmel sieh darein, die hier in der Versetzung jener Tonart, mit dem Grundton a und dessen kleiner Secunde, b, erscheint, ist der dritte Ton der letzten Zeile, b, in h verändert, weil c darauf folgt; es ist jedoch von einer Ausweichung hier nicht im geringsten die Rede, und die bezeichnende kleine Secunde wird überdem noch durch diese Vorzeichnung ausgemerzt. In der dorischen Melodie des Osterliedes: „Christ lag in Todesbanden“*) könnte die Veränderung des zweiten Tones der ersten Zeile, g, in gis dadurch gerechtfertigt erscheinen, daß diese Zeile nach a, der Oberquinte des Grundtones, ausweicht. Wenn aber in der folgenden Zeile, leiterwidrig, die kleine Terz, f, in fis verwandelt wird, wegen des folgenden g; wenn ein Gleiches in der ersten Zeile des zweiten Theiles, anscheinend aus gleicher Veranlassung geschieht; wenn in der folgenden, zweiten, c zu cis werden muß, weil es einen Schritt über sich geht, so ist von allen diesen Erhöhungen keine einzige aus einem solchen Grunde zu erklären, und namentlich sind die beiden ersten völlig entstellend, weil sie wesentliche Verhältnisse der Tonart zerstören. Noch verletzender wirkt eine ähnliche, entstellende Veränderung in der Weise des Katechismusliedes: Christ unser Herr zum Jordan kam, weil eben das erste Tonverhältniß, das der Fortgang der Melodie darstellt, die kleine Terz (f), ein der dorischen Tonart wesentliches, leiterwidrig in die große (fis) verwandelt wird, die Harmonie aber gar nicht einmal eine Ausweichung darstellt in den folgenden Ton g, sondern die ersten vier Töne der Melodie — wie sie hier stehen, d, fis, g, a — in der Unterstimme durch D, D, C, F begleitet. Ganz übereinstimmend, und mit eben so übler Wirkung verfährt Gesius in der ersten Zeile der Melodie: Vater unser im Himmelreich. Die mixolydische Weise des alten Hymnus: Der du bist drei in Einigkeit wird durch Erhöhung des, ihr leitergemäß wesentlichen Tonverhältnisses der kleinen Septime ohne wirklichen Tonschluß nach g ihres eigenthümlichen Gepräges beraubt. In der ersten Zeile der Weise des Hymnus: Christe der du bist Tag und Licht**) wird der fünfte Ton, f, in fis verändert, wogegen nichts erinnert werden könnte, mit Bezug auf die spätere, ohne Berührung des Unterhalbtons, nach g gewendete Ausweichung. Das diesem fis folgende g wird dann mit dem harten Dreiklange begleitet, anscheinend aus keinem anderen Grunde, als weil in dem Tenor, der dessen große Terz, h, enthält, wegen des folgenden c, das b dem Tonsetzer unstatthaft erscheinen mochte. Nun geht aber der Alt mit der Quinte dieses Dreiklangs, d, um einen Schritt, nach c, aufwärts, und läßt die, wegen des folgenden Dreiklangs auf f, widrige Verbindung der großen Terz und Sexte hören; doppelt verletzend, weil h, der Ton, in welchem das erste Verhältniß sich darstellt, die übermäßige Quarte von dem Grundtone jenes Dreiklangs ist. Nach allem diesem endlich weicht nun das Ende der Zeile nicht einmahl regelmäßig aus nach g; die harten Dreiklänge von f, b, f, g stehen nebeneinander, durch die gar keine Modulation ausgeprägt, in denen der Unterhalbton von g nicht berührt, ja, durch das doppelt angeschlagene f sogar das Gefühl desselben verwischt wird. Gleich der erste Ton der Melodie des Liedes: Mitten wir im Leben sind, g, wird mit einem Kreuz bezeichnet, weil a folgt; dieses gis und a stellen sich aber in der Harmonie dar als die großen Terzen der Töne E und F, und es ist keine Ausweichung nach a ausgeprägt. In der vierten und fünften Zeile des zweiten Theiles:

*) Beispiel Nro. 63.
**) Beispiel Nro. 64.

Heiliger Herre Gott,
Heiliger starker Gott!

wird die leitergemäße kleine Secunde des Phrygischen, f, wegen des folgenden g, zu fis umgestaltet, die Tonart also eines wesentlichen Verhältnisses willkührlich beraubt. Die Behandlung der Melodie Durch Adams Fall ist ganz verderbt führt in der ersten Zeile gis ein anstatt des vierten Tones g, in der zweiten Zeile cis statt des zweiten Tones c, weil a und d auf diese ursprünglichen Töne folgen, allein ohne durch eine spätere Modulation eine Berechtigung zu finden für diese Umänderung, da die erste Zeile nach d, die zweite nach a ausweicht. Man wird an diesen neun Fällen sich hoffentlich genügen lassen; viele ähnliche bieten sich von selbst dar, ohne daß man danach zu suchen braucht. Nun könnte man in Gesius Behandlungen, diesem allem zufolge, schon einen Verfall des einfachen Choralsatzes finden wollen. So Vieles auch diese Meinung möchte zu unterstützen scheinen, kann ich ihr doch nicht beipflichten; ich finde in Gesius Sätzen ein anderes Verhältniß zu der Entwicklung jener Art des mehrstimmigen Tonsatzes, und will mich näher darüber erklären.

Daß die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts in der Kunst des Tonsatzes als die der Componisten, der Zusammenfügenden, angesehen werden könne, die zweite dagegen als die der harmonischen Entfaltung, ist öfter schon bemerkt worden. In jener früheren Zeit wurden die einzelnen Stimmen, deren Melodieen, für sich genommen, meist in irgend einem bedeutsamen Verhältnisse zu einander standen, künstlich mit einander verbunden, um so, ohne Verletzung des Ohres, eine jede ungetrübt durch die andere, mit einander zu erklingen. Das, als solches, gewissermaaßen zufällige Ganze baute aus dem Einzelnen sich zusammen, jeder Stimme für sich wurde Modulation zugeschrieben, und eine eigene Tonart, die als eine verwandte sich anreihte an die des Tenores, der Hauptstimme, dessen Tonart daher auch für die des Ganzen galt. So war es, wenn dem Tenore irgend ein kirchlicher Gesang, oder eine Singweise anderer Art zugetheilt war, die man durch ein Gewebe von mehren Stimmen verherrlichen wollte; so auch alsdann, wenn er keinen festen Gesang in diesem Sinne enthielt, sondern nur, den übrigen ähnlich, einen Faden dieses künstlichen Gewebes bildete. Das Gesetz des Einzelnen waltete hier gebietend vor, und schaffend; gab es ein solches auch für das Ganze, so war dessen Thätigkeit nur eine verhütende, den Übelklang abwehrende. Anders verhielt es sich um die Zeit harmonischer Entfaltung. Hier gab es nun eine Grundtonart des Ganzen, als solchen, und Modulation in diesem Sinne, die, wenn auch durch das Einzelne, doch in dem Ganzen erfolgte, und in ihm erst zur Anschauung kam, die also nicht mehr angesehen werden konnte als vorhanden in dem, für sich, als selbständig betrachteten Einzelnen. Das gebietende, schaffende Gesetz offenbarte sich also in dem Ganzen, dem jedes Einzelne unterthan blieb; und gab es ein Besonderes für dieses Einzelne, so war es wiederum nur ein verhütendes und abwehrendes, das dahin gerichtet war, dem eigenthümlich ausgestalteten Theile die Schranken anzuweisen, in welchen er ein Entfaltendes sey für das Ganze. Nun war wohl das Gesetz für das Einzelne, bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus, in der Lehre genügend zur Erkenntniß gekommen, und festgestellt worden; das Gesetz für das Ganze dagegen beruhte, als solches, allein in dem inneren Gefühle und Triebe des Künstlers, in seinem richtigen Takte und Instinkt, wenn wir es lieber so nennen wollen; in das Wort war es nirgend genügend niedergelegt. Die Lehre spann lediglich auf dem bisherigen Wege sich fort, und zeigt nur hin und wieder lichtere Blicke. Allein im Sinne der älteren geistlichen Tonkunst, der die Kirchentöne in der Entwicklung des diatonischen Klanggeschlechtes Grund-

formen geworden waren, und durch harmonische Entfaltung dieses in noch viel tieferem Sinne wurden, kam eine genügende Lehre, die das Gesetz des Ganzen verkündet und gedeutet hätte, überall nicht zu Stande. Denn mit dem Beginn des folgenden 17ten Jahrhunderts trat jener Umschwung ein in der Kunst, der die bisherigen Grundformen durchbrach, indem er die Herrschaft des diatonischen Klanggeschlechtes aufhob, und die des chromatischen an seine Stelle setzte. Die Zahl der Tonverhältnisse, die aus der Zusammenstellung der einzelnen Glieder der diatonischen Leiter sich bilden, vermehrte sich nun um Vieles, durch Schärfen und Abstumpfen, Erhöhen und Erniedrigen dieser Glieder; war dieses bisher nur in bestimmten Grenzen geschehen, welche durch die Natur des Diatonischen gesteckt waren, so geschahe es nun ohne alle Rücksicht auf dieselben, weil deren Geltung aufgehört hatte. So entstand eine Fülle verminderter und übermäßiger Tonverhältnisse, und durch sie eine Menge der mannichfaltigsten Mißklänge, die als erwünschte Mittel für neue Tonschöpfungen aufgesucht und angewendet, ein ganz neues Verfahren für den mehrstimmigen Tonsatz wie für die Melodiebildung bedingten, und der Betrachtung des Tonlehrers eine ganz andere Richtung gaben. Hiemit hing allerdings ein zeitiger Verfall der alten kirchlichen Tonkunst zusammen; ein trübes Gemisch des Alten und des Neuen ging daraus hervor. Spuren eines solchen Verfalles aber finden wir bei Gesius nicht; wie wir auch kaum voraussetzen dürften, in den letzten Jahren des 16ten, und den ersten des folgenden Jahrhunderts, einen solchen in Deutschland bereits anzutreffen. Denn am frühesten in Italien, und dort auch erst um jene letztgenannte Zeit, bahnte jene Richtung sich an, die von dort aus dann weiter, zumahl über Deutschland, sich verbreitete, und den Verfall des Alten zur Folge hatte. Gesius aber sucht melodisch keine neuen Tonverhältnisse, strebt in seinen Harmonieen nicht nach fremden Mißklängen, und wo wir Beides bei ihm finden, können wir es auf andere Gründe zurückführen. Die Mittel, deren er sich bei seinem Verfahren bedient, die erhöhten oder erniedrigten Töne, die er einführt, sind lediglich solche, wie sie durch die Entwicklung des diatonischen Klanggeschlechts schon vor ihm gegeben waren; über sie geht er nicht hinaus. Was uns bei ihm stört als Unklarheit und Verworrenheit, hat einen ganz anderen Grund. Jenes künstlerisch richtige Gefühl nämlich, jener sicher leitende Trieb, der das Gesetz für das Ganze eines mehrstimmigen Tonsatzes in der Kunstübung erkennen und beobachten lehrte, auch ohne in Worten darüber Rechenschaft geben zu können, war nur den in vollem Sinne bildungskräftigen Tonsetzern der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, und allerdings in vorzüglichem Maaße eigen. Selten nur, und ausnahmsweise, verläßt sie derselbe, dann aber fallen sie einem unreifen Grübeln anheim, und so entstehen die kleinen Flecken ihrer Werke, die uns anstößigen Stellen derselben. Aus nichts Anderem also gehen sie hervor, als aus dem Widerstreite zwischen dem Gesetze des Einzelnen, das bereits in das Wort niedergelegt war, mit dem Gesetze für das Ganze, das nur in dem erwachten, höheren Kunstsinne beruhte, und wofür das deutende Wort noch nicht gefunden war. Die Lösung dieses Widerstreites war aber allezeit nur in jenem Sinne, Gefühle, Triebe, des Künstlers gegeben, und wo diese weniger mächtig waren, konnte sie nicht erwartet werden. Die beschränktere Bildungskraft des Tonsetzers also brachte nothwendig einen Mangel an künstlerischer Sicherheit hervor, und hatte das überhandnehmende Heimfallen zur Folge an die ungenügende ältere Lehre, und an die Folgerungen, die durch unreifes Grübeln aus derselben hergeleitet wurden. So ist es mit Gesius geschehen, und die Art, wie dieses bei ihm hervortritt, ist lehrreich, so wenig Befriedigung unser Kunstsinn auch dabei finden mag. Es ist eigenthümlich, in der That, zu sehen, wie er bald das Ganze über dem Einzelnen verliert, dann aber auch wieder das Einzelne über dem Ganzen. Im Choralsatze ist allerdings auch die Hauptstimme

nur ein einzelnes Glied des Ganzen, sie steht aber dadurch den übrigen voran, daß sie es ist, aus der diese sich entwickeln, und durch ihren Zusammenklang die innerste Seele jener Hauptstimme offenbaren sollen. Nun sind deren Ausweichungen in ihren einzelnen Zeilen entweder schon bestimmt ausgeprägt, indem den Schlußtönen ihr Unterhalbton vorangeht; oder sie ergeben sich aus dem Zusammenhange des Fortganges der Melodie, und bedürfen nur noch einer schärferen Ausprägung durch die begleitenden Stimmen, deren eine nun ihrerseits den erforderlichen Unterhalbton einführt. Oder endlich, sie sind zweideutig; dann entscheidet die Eigenthümlichkeit der Grundtonart, und der Tonsetzer hat sie nach deren Verwandtschaften zu den übrigen durch die andern Stimmen zu deuten, und so entweder volle Tonschlüsse zu bilden durch die gehörigen Unterhalbtöne, oder halbe, indem er irgend ein Tonverhältniß in den begleitenden Stimmen schärft oder erniedrigt, soweit er dessen bedarf. Die Veränderung einzelner Tonverhältnisse, zumahl für die Bildung von Unterhalbtönen, hat also nur für das Ganze einen Sinn; sofern nun dieses durch die Hauptstimme bedingt wird, kann sie, der Regel nach, in dieser, als einem Gegebenen, nicht statt haben, es wäre denn, daß in ihr nur das Zeichen der schon vorausgesetzten Schärfung eines einzelnen Tones, der wirklich Unterhalbton ist, mangelte; wo dann aber nur die Ergänzung einer fehlenden Andeutung statt finden würde, nicht eine wirkliche Veränderung. Tonschlüsse in den einzelnen Stimmen, sofern sie nicht aus dem Ganzen hervorgehen, sind im Choralsatze ein Unding; Unterhalbtöne in ihnen, die keine Ausweichung des Ganzen darstellen, störend, und ungehörig. In diesem Sinne hat nun Gesius selbst die Hauptstimme, die zu entfaltende Melodie, zu einer einzelnen Stimme gemacht in beschränktem Sinne; er hat ihr Unterhalbtöne zugetheilt, wo keine Modulation vorhanden war, oder die vorausgesetzte den wesentlichsten Bedingungen der Grundtonart widersprach, indem sie Änderungen erforderte, durch die bezeichnende Verhältnisse jener zerstört wurden. Er hat dann aber jene Modulation nicht einmahl durch die Harmonie ausgeprägt, desjenigen also, das den Kern seiner Aufgabe enthielt, als Mittel zu Erreichung eines fremden Zweckes sich bedient. Das Ganze ist ihm in dem Einzelnen verloren gegangen, aber auch das Einzelne, das den Keim des Ganzen in sich trug, über einem fremden Ganzen. Am auffallendsten wird dieses da, wo er eine am Endpunkte einer Zeile der Melodie mit Bestimmtheit dargestellte Ausweichung verwischt, und des veränderten Schlußtons sich bedient, um dadurch eine ganz andere einzuführen, wie wir dieses in seiner Behandlung der Weise: „Ein' feste Burg ist unser Gott" bemerkten. So will er bilden, entfalten, aber er thut es in dem Einzelnen statt des Ganzen; es schwebt ihm ein Ganzes vor, aber es ist seiner Aufgabe fremd; diese entzieht sich unaufhörlich seinem Grübeln, er ist zerstörend, wo er entfaltend seyn will. Was bei bildungskräftigen Setzern seiner Zeit Ausnahme, ist bei ihm das Vorwaltende; bei dem Mangel genügender Lehre einestheils Unsicherheit jenes künstlerischen Taktes, der diesen Mangel ersetzen könnte, anderntheils Unreife der Betrachtung; und so entsteht ihm zumeist das Ungehörige. Doch dieses freilich nur da, wo er ein Gegebenes entfalten soll, wie in seinen Choralwerken; wo er selbständig erfindend ist, da kehrt ihm auch die künstlerische Sicherheit zurück, ein ganz Anderer zeigt er sich dann, und so ist denn auch, ihrem Kunstwerthe nach, seine Passion, eine freie Schöpfung, seinen geistlichen Liedern um Vieles voranzustellen. Allein diese belehren uns doch wieder über das Streben seiner Zeit durch alle ihre Gebrechen, denn diese sind durchweg in deren besonderen Verhältnissen gegründet, und wir durften ihm deshalb auch nicht vorübergehen. Um so weniger konnte dies geschehen, weil wir später, wo ein Verfall, den wir bei ihm noch nicht finden, nicht mehr abzuleugnen ist, an ihn wiederum anknüpfen werden. Denn an seinem Streben und Irren wird uns dann erst recht deutlich werden können,

wie, bei dem Hinzutritte anderer, in seinen Tagen noch nicht vorhandener Bedingungen, das Bilden jener späteren Zeit eben so sich habe gestalten müssen, wie wir es alsdann sehen werden.

Neben Seth Calvisius und Gesius waren im nördlichen Deutschland für den einfachen Choralsatz auch andere Tonsetzer noch thätig. Unter diesen zeichnen sich aus die vier Hamburgischen Organisten Hieronymus Prätorius (oder Schultz), Jacob Prätorius, David Scheidemann und Joachim Decker. Das Werk, an welchem diese vier gemeinschaftlich Theil haben, erschien zwar erst in den früheren Jahren des 17ten Jahrhunderts, um 1604; dennoch gedenken wir desselben absichtlich an diesem Orte. Hieronymus Prätorius, der, zwar nicht der Zahl, doch dem Wesen nach daran den vorzüglichsten Antheil hat, war um 1560 zu Hamburg geboren, Sohn des dortigen Organisten Jacob Schultz; von diesem seinem Vater rühren wohl die mit dem Namen Jacob Prätorius bezeichneten Choralsätze jenes Buches her, denn der gleichnamige Sohn unseres Hieronymus kann ihr Urheber nicht seyn, da er erst um 1600 geboren wurde. Über die beiden anderen fehlt uns jede nähere Nachricht. Heinrich Scheidemann, um die Mitte des 17ten Jahrhunderts thätig, Mitschüler des jüngeren Jacob Prätorius im Orgelspiele bei Peter Sweelinck, war ein Sohn Hans Scheidemanns, voraussetzlich also eines Altersgenossen unseres Hieronymus; David Scheidemann, von dem hier die Rede ist, könnte der Vater dieses letzten, also Zeitgenosse des älteren Jacob Prätorius gewesen seyn. Joachim Decker lernen wir allein durch das zu besprechende Werk kennen. Ohne Zweifel verlebten alle diese Männer die längste und kräftigste Zeit ihres Daseyns im 16ten Jahrhunderte. Von Hieronymus Prätorius wissen wir dies bestimmt, da er, wie bemerkt, um 1560 geboren, mit dem Eintritt des 17ten Jahrhunderts also bereits ein Vierziger, um 1629 starb; sein Vater und dessen Altersgenosse David Scheidemann gehören also um so mehr dem 16ten Jahrhunderte an; mit ihnen allen theilt Decker ein vollkommen gleiches Streben im Sinne jener merkwürdigen Zeit. Deshalb ist auch, ohne Rücksicht auf die Jahrzahl ihres später gedruckten Gesammtwerkes, von ihnen hier zu reden. Dieses Werk führt den Titel: MelodeyenGesangbuch, darein Dr. Luthers und ander Christen gebräuchlichste Gesänge, ihren gewöhnlichen Melodieen nach durch Hieronymum Prätorium, Joachimum Deckerum, Jacobum Prätorium, Davidem Scheidemannum, Musicos und verordnete Organisten an den vier Caspelkirchen zu Hamburg, in vier Stimmen übergesetzt, begriffen sind. Gedruckt zu Hamburg durch Samuel Riedinger, Anno Christi 1604. Es enthält 88 Tonsätze im Ganzen: 5 von nicht genannten Meistern, 21 von Hieronymus Prätorius, 30 von Joachim Decker, von beiden die Mehrzahl des Ganzen; von Jacob Prätorius 19, von David Scheidemann 13. Sie sind schon ihrer Folge nach alphabetisch geordnet, bis auf die 5, am Schlusse stehenden Sätze ungenannter Meister. Alle diese Gesänge haben, der Vorrede zufolge, die zu Hamburg den 1sten Sept. 1604 geschrieben, mit dem Namen: Gabriel Husduvius Modderanus unterzeichnet ist, mit den gleichartigen Werken des Osiander, Marschall, Calvisius und Gesius denselben Zweck. „Sie sind in vier Stimmen also abgesetzt (heißt es dort), daß den Discant auch ein jeder Christ, wann er schon der Music unerfahren, und nicht schriftkundig, dennoch mit den anderen dreien unterschiedlichen Stimmen fein übereinlautend, gleich mit musiciren, und neben und sammt ihnen, im süßen und lieblichen Tono Gotte dem Herrn singen, und mit Herzen und Mund ihn herrlich loben und preisen kann. Denn es hat und singet der Discant, welcher stets oben an stehet, die gewöhnliche, und sonderlich dieser Örter bekannte Melodey, welche denn auch gar nicht mit Coloraturen und weit umherfahrenden Kunstgängen schwer gemacht und verlängert, sondern fein schlecht, wie sie auf uns kommen sind, und dem gemeinen Volke in Kirchen und Häusern üblich, ohne auch die geringste Veränderung, allhie

behalten worden.“ Über die Verherrlichung des Gottesdienstes durch solchen Gesang äußert sich der Vorredner mit Bezug auf Kunstspiel und Kunstgesang auf eigenthümliche Weise. Es sey sehr anmuthig, sagt er, klinge lieblich, thue einem christlichen Herzen sanft, und helfe nicht wenig zur Andacht des Wortes (bei fleißigem Aufmerken eines auf den andern), „wenn solche christliche Gesänge entweder die liebe Jugend aufm Chor her quinkeliret, oder auch der Organist auf der Orgel künstlich spielet, oder sie beide ein Chor machen, und die Knaben in die Orgeln singen, und die Orgel hinwiederum in den Gesang spielet, als nunmehr in dieser Stadt gebräuchlich.“ Aber, fährt er dann fort, „alsdann mag auch ein jeder Christ seine schlechte Laienstimme nur getrost und laut genug erheben, und also nunmehr nicht als das fünfte, sondern als das vierte und gar fügliche Rad den Musikwagen des Lobes und Preises göttlichen Namens gewaltiglich mit fortziehen, und bis an den Allerhöchsten treiben und bringen helfen.“ Zuletzt wird noch dem Klügling eine Lehre gegeben, welcher dergleichen für „ein schlecht thun“ halte, und was Besseres und Kunstreicheres gern haben wolle. Hier heißt es nun: „Kunst will es allezeit nicht ausmachen, sonderlich, wenn man für Gott zu schaffen hat. Tempel oder Kirchen und schlechte Christen lasse man mit überaus großer, angemaaßter Kunst unverworren, man spare dieselbe viel lieber auf andere Örter. Daselbst muß und soll alles schlecht und recht, langsam und gravitätisch im Lesen, Predigen, Singen und Spielen zugehen. Wo nicht feine ernsthafte Motetten und herzrührende, bewegliche Psalmen und Gesänge, sondern leichtfertiglich einher hüpfende Stücke und Lieder auf Chor und Orgeln gesungen, und mit fremden welschen Buhlensprüngen und Ticktacken, oder wunderlichen Fugen, als wenns zum Tanz ginge, gespielet werden, da kann nicht allein keine Andacht folgen, sondern muß auch wohl damit ein Ekel für der lieblichen und herrlichen Musica in die anwesenden Herzen hinein geschoben und gepfropfet werden. Und wäre zwar diesen vier Musicis allhie zu Hamburg, und sonderlich Herrn Hieronymo Prätorio solchs gar wohl zu thun gewest, ja, sie hätten auch viel lieber daran ein jeglicher seine Kunst besser sehen lassen, dann wie geschehen, wenn sie nicht auf frommer Christen treuherziges Ermahnen, um Andacht willen, derselben zu dienen, sich der lieben Einfältigkeit also befleißigen müssen.“ Diese Worte, wenn sie auch nur den Mißbrauch der Kunst zu strafen scheinen, lassen doch auch nicht undeutlich ein Mißfallen durchblicken an derselben überhaupt. Vielleicht waren sie veranlaßt durch das so sehr überhandnehmende Gefallen an den italienischen Gesangsformen der Villanellen, Canzonen, und anderen dieser Art, welche damals häufig auf deutsche Lieder, selbst geistlichen Inhalts, angewendet wurden; Formen, deren rasch bewegter, melodischer Fortschritt auch dem künstlicheren Tonsatze größere Belebtheit gab, von dieser Seite also nicht minder den Ernst kirchlicher Feier mit Gefährdung zu bedrohen schien. Von daher besonders mochte man Verderben fürchten für die heilige Tonkunst, das man von Anwendung der Melodieen vaterländischer weltlicher Gesänge bisher nicht besorgt hatte; deshalb mochte man — zumahl auch, damit durch die immer freier und reicher sich entwickelnde Kunst dem Gesange der Gemeine nicht Eintrag geschehe — auf die altherkömmlichen Melodieen verweisen, und ihre einfache Behandlung. Immer waren es jedoch damals nur Besorgnisse wegen möglichen Verfalles, denn auch in den künstlicheren Gesängen für kirchlichen Gebrauch können wir in jener Zeit von einem solchen nichts wahrnehmen. Soviel darf indeß zugegeben werden, daß mindestens **Hieronymus Prätorius**, wie er überhaupt glücklicher war in künstlichen als einfachen Sätzen, dergleichen auch wohl lieber gearbeitet haben würde. Er ist darin das Widerspiel seines Namensgenossen Michael, von dem später zu reden seyn wird. Die schlichten Choralsätze dieses Meisters stehen den seinigen weit voran, vorzüglich in dem feinen Gefühle für die Eigenthümlichkeit der kirchlichen Grundtonart jeder behandelten Melodie; in

Digitized by Google

künstlicher gearbeiteten Gesängen wird Hieronymus dagegen bei weitem nicht von ihm erreicht. Dennoch gebührt den vierstimmigen Behandlungen des Hieronymus das Lob einer reinen, fließenden, oft bedeutsamen Harmonie bei untadelicher Stimmenführung. Sie ist (wenn wir den hin und wieder vorkommenden Mangel der Terz ausnehmen, der auch bei den andern drei Hamburger Organisten uns zuweilen unangenehm berührt) frei von allen den Mängeln, die wir bei Seth Calvisius und Gesius, wenn auch aus verschiedenen Gründen, zu rügen fanden. Überall herrscht eine große künstlerische Sicherheit vor, und eine gleiche Aufmerksamkeit auf das Einzelne, wie das Ganze, nur daß dieses in seinen wesentlichen Beziehungen nicht immer völlig verstanden und durchdrungen, nicht in tiefstem Sinne harmonisch entfaltet ist. Dies gilt zumahl von seinen Sätzen aus strenger kirchlichen Tonarten, wie das Mixolydische und Phrygische. Dabei ist jedoch zu erwägen, daß in seiner Vaterstadt manche Melodieen aus jenen Tönen im Verlaufe der Zeit nicht unerhebliche Veränderungen erfahren hatten, die sie den weltlicheren Tonarten näher brachten, und daß er, seiner Aufgabe zufolge, an das Herkömmliche sich halten mußte. Beispielsweise sind hier die alten Gesänge zu nennen: „Ach wir armen Sünder," und „Da Jesus an dem Kreuze stund;" jener hatte einen dorischen unregelmäßigen Schluß erhalten, in diesem waren Erhöhungen einzelner Töne eingeschlichen, die das strenge phrygische Gepräge milderten. Singweisen aus der dorischen, äolischen, ionischen Tonart, wie die von den Liedern: Was mein Gott will, das gscheh allzeit *) — Allein zu dir Herr Jesu Christ — O Herre Gott dein göttlich Wort — hat er dagegen angemessen und würdig behandelt, und sie sind jenen andern vorzuziehen.

Noch mehr als hundert Jahre nach dem Erscheinen unseres Melodieenbuches stand Hieronymus Prätorius in dem Rufe großen Eifers für den Kirchengesang seiner Vaterstadt. Mattheson erzählt uns nämlich **), er habe mit eigener Hand ein vollständiges Choralbuch auf Pergament in alten Tonzeichen sehr sauber geschrieben, die Tonart eines jeden Gesanges richtig dabei gezeichnet, und es auf den Schülerchor der St. Jacobi-Kirche seiner Vaterstadt gestiftet; er leitet von da den Ursprung der um 1588 erschienenen Elerschen Sammlung her. Hieronymus war, als diese herauskam, 28 Jahre alt, und damals ohne Zweifel schon im Dienste jener Kirche; es ist also Matthesons Vermuthung nicht ohne Grund. Dazu kömmt die sichtbare Beziehung der Elerschen Sammlung, und des Melodieenbuches von 1604, an welchem Hieronymus doch vorzüglichen Theil hatte. Beide enthalten genau dieselbe Anzahl von Liedern und Melodieen, nämlich 88; in 68 davon stimmen beide völlig überein, in zwei andern haben sie nur die Lieder, nicht die Weisen mit einander gemein, bei den 18 übrigen weichen sie ganz von einander ab; doch nur, weil das Melodieenbuch von 1604 ältere, meist aus lateinischem Kirchengesange stammende, oder nicht eigentlich kirchliche Lieder, ausschied, und andere, zum Theil erst seit 1588 entstandene, dafür aufnahm, wie die beiden Lieder Philipp Nicolai's: „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und „Wachet auf, ruft uns die Stimme." Hieronymus, mag er auch künstlich verwobene Tonsätze lieber gearbeitet haben, als einfache, hat daher an dem schlichten Kirchengesange dennoch mit wahrer Liebe gehangen. Er hat für ihn gesammelt, die erste Veranlassung zu einem berichtigten Chor- und Liedergesangbuche für seine Vaterstadt gegeben, und dem Altar- wie dem Gemeinegesange damit auf gleiche Art gedient; er hat diesem letzten später angeeignet, was die Folgezeit, zumahl in der Nähe von Hamburg, hervorgebracht hatte, und gern auch, selbst gegen

*) S. Beispiel Nro. 66.
**) Ehrenpforte, S. 325.

seine Neigung für das Künstlichere, einen Theil des Gesammelten einfach bearbeitet, um seinen Landsleuten sich nützlich zu erweisen, und den Gottesdienst zu verherrlichen. Das Lob, das sein späterer Landsmann ihm ertheilt, ist daher gewiß ein wohl verdientes.

Jacob Prätorius, der Vater des Hieronymus, wie wir voraussetzen, hat unter den 19, meist alten, von ihm behandelten Melodieen auch eine, erst zu seiner Zeit mit ihrem Liede entstandene gesetzt. Es ist die bekannte zu Philipp Nicolai's Liede: „Wachet auf ruft uns die Stimme"*). Weil sein Name über diesem Tonsatze steht — Jacobus Praetorius composuit — so hat man ihn auch wohl für den Sänger der Weise gehalten, ohne zu erwägen, daß aus diesem Vermerke, für sich genommen, dafür nichts folge; einmahl, weil das Wort composuit nach dem damaligen Sprachgebrauche sich lediglich auf den Tonsatz bezieht, dann aber auch ein ähnlicher Vermerk über solchen Tonsätzen steht, deren Melodieen urkundlich weit über die Geburt der Setzer hinaus zurückreichen. Über Lied und Weise wird im nächstfolgenden Abschnitte näher zu reden seyn. Was den Tonsatz betrifft, so hat Jacob Prätorius sich treu an die Aufzeichnung der Melodie gehalten, wie wir sie am Schlusse von Philipp Nicolai's „Freudenspiegel des ewigen Lebens" finden. Nur einige, den Rhythmus entstellende Nachlässigkeiten des Druckes im zweiten Theile, hat er mit Recht verbessert. In den melodischen Wendungen erscheint sie ganz so, wie sie noch gegenwärtig an den meisten Orten im Gebrauche ist. Ihr rhythmischer Bau nur ist im Fortgange der Zeit unkenntlich geworden, und entbehrt jetzt der majestätischen Breite und Pracht, womit gleich der Anfang in ihrer ursprünglichen Gestalt sich ankündet, und durch welche später die Aufrufe:

wolauf der Bräutgam kommt,
steht auf, die Lampen nehmt,
Halleluja!
macht euch bereit zu der Hochzeit,

im zweiten Theile sich auszeichnen; wo dann der raschere, und doch feierliche Fortschritt des Folgenden eine eigenthümliche Belebtheit gewinnt. Der Tonsatz entspricht vollkommen dem Werthe der treflichen Melodie. Er steht in F, in den versetzten Tonschlüsseln, und hat daher wohl in dem Umfange unseres heutigen D dur ausgeführt werden sollen, der ihm auch der angemessenste ist. Die Harmonie besteht meist aus Dreiklängen und Sextenaccorden, nur einige Tonschlüsse, doch nicht am Ende der beiden Theile des Ganzen, machen eine Ausnahme. Gleich der erste zeigt vor Einleitung des Schlusses in die Dominante des Grundtons, in welche der Baß von deren Oberquinte aus hinabsteigt, auf dem Unterhalbtone dieser letzten, den in jener Zeit selten vorkommenden Zusammenklang der kleinen Sexte und verminderten Quinte, der um so wirkungsvoller sich hervorhebt, als ihm sieben Dreiklänge vorangegangen sind, und er nur durch einen ihm unmittelbar voranstehenden, die verminderte Quinte vorbereitenden Sextenaccord eingeleitet wird. An zwei andern Stellen wird auf der ersten Stufe von dem Grundton aus, und zwar im Absteigen zu derselben, die Septime im Tenore, und dann im Alte vorgehalten, und in den Zusammenklang der Terz, Sexte und Quarte aufgelöst, von denen jedoch die letzte in beiden Fällen weggelassen ist. Die ein anderes Mal der Terz auf der Dominante vorgehaltene Quarte bedarf, als eine damals sehr gewöhnliche Schlußformel, nur einer vorübergehenden Erwähnung.

---

*) S. Beispiel Nro. 69.

Die Tonsätze **David Scheidemann**'s zeichnen sich aus durch eine gewisse Belebtheit und Frische; fast immer hat er das rhythmisch Eigenthümliche der von ihm behandelten Melodieen glücklich aufgefaßt. Von ihm ist eine zweite, zu seiner Zeit, wenn auch wohl nicht entstandene, doch für kirchliche Zwecke zuerst verwendete Singweise vierstimmig gesetzt; die des Liedes: „Wie schön leuchtet der Morgenstern"*), das den Anhang des zuvor genannten Werkes von Philipp Nicolai eröfnet. Daß diese Melodie ursprünglich die eines beliebten weltlichen Liedes gewesen, haben wir schon früher zu zeigen gesucht. Ob sie nun bei ihrer Übertragung auf dessen Umdichtung zu einem geistlichen irgend eine Umbildung erfahren habe, wissen wir nicht; so viel ist gewiß, daß Scheidemann zu seinem Tonsatze sie ganz in der Gestalt aufgenommen hat, wie er sie in Nicolai's Werke fand. In ihren melodischen Wendungen stimmt sie — eine geringe Abweichung zu Anfange des zweiten Theiles ausgenommen — ganz der noch jetzt gebräuchlichen Singart überein; nicht so in ihrem rhythmischen Bau. Denn bei Scheidemann beginnt sie feierlich und prachtvoll, mit einer Reihe von Tönen zu vier Vierteln, die fast die ganze erste Zeile einnehmen, und deren Zeitdauer beinahe verdoppeln gegen die der zweiten, deren einzelne Töne nur halb so lang sind als die ihrigen, die also um Vieles rascher fortschreitet. Die dritte Zeile bewegt sich dann, bis auf die Schlußformel, rhythmisch wechselnd, im dreitheiligen Takte. Von den vier kurzen Zeilen zu Anfange des zweiten Theiles zeigt die erste abermals die langgedehnten Töne der ersten Zeile des Ganzen; die drei andern verkürzen diese Töne um die Hälfte, die Bewegung beschleunigend; sodann geht die letzte Zeile des Ganzen wiederum gleichen Schrittes fort mit seiner ersten. In diesem Ausbreiten und Zusammendrängen, da es nach einer bestimmten, ebenmäßigen Grundform geschieht, fühlen wir kein unruhiges Schwanken, sondern eine Fülle und Mannichfaltigkeit, die den begeisterten Ton, den das Lied anschlägt, wohl besser noch trift als dieses selber. Die Melodie des Liedes vom jüngsten Tage, das in vielen Gesangbüchern jetzt nicht mehr gefunden wird,

Wacht auf ihr Christen alle**),
Wacht fleißig in dem Streit
In diesem Jammerthale,
Wacht auf! es ist mehr denn Zeit!
Der Herr wird balde kommen,
Der Tag will ein' Abend han,
Die Sünder wird er verdammen,
Wer mag für ihm bestahn!***)

tritt ebenfalls kräftig bewegt auf bei unserem Meister. In ihren drei ersten Zeilenpaaren bewegt die frühere Zeile sich jederzeit in geradem, die spätere in dreitheiligem Takte, geordneten rhythmischen Wechsels; die beiden letzten Zeilen schreiten, die Schlußformel der früheren ausgenommen, in ungeradem Takte fort. Dieser Bau ist durch die Harmonie eindringlich ausgeprägt, nur dürfte an dieser zu rügen seyn, daß sie, die

*) S. Beispiel Nro. 70.
**) S. Beispiel Nro. 71.
***) Das Lied steht in niederdeutscher Mundart in dem Lübecker Enchiridion von 1545, jedoch ohne Melodie. Die von David Scheidemann gesetzte dürfte spätestens der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehören. Bis zu ihrem Erscheinen wird man das Lied nach der Volksweise: „Entlaubt ist uns der Walde" gesungen haben, die mit ihm gleicher Strophe ist.

drittletzte Zeile ausgenommen, die vollkommen eine Ausweichung in das Dorische darstellt, die Grundtonart der Melodie, die mixolydische, fast durchgängig verwischt, und dieselbe wie unser G dur behandelt hat.

Joachim Decker, der vierte unter den Theilnehmern an unserem Melodieenbuche, von dem der größeste Theil der darin enthaltenen Tonsätze herrührt, hat für die seinigen fast ausschließend solche Singweisen gewählt, die aus altem lateinischen und deutschen Kirchengesange stammen, und ihr alterthümliches Gepräge durch seine Harmonieen wohl wiedergegeben. Er liebt dabei eine Folge von Dreiklängen, die er selten nur durch Sextenaccorde unterbricht. Würde eine Folge dieser Art ihn zu Octaven- und Quintenfortschreitungen der Mittelstimmen gegen den Baß führen, so pflegt er dessen Töne gern zu theilen, um eine Gegenbewegung zu gewinnen, durch die ein solcher Fehler vermieden werde. Selten bedient er sich eines andern Vorhaltes als des der Quarte bei seinen Schlußfällen. Auffallende, unerwartete Schritte der Harmonie kommen zuweilen bei ihm vor; Mißstände, wie wir sie bei Calvisius und Gesius zu rügen fanden, niemals. Unter den von ihm behandelten Weisen fällt es auf bei der schönen des Liedes „O Lamm Gottes unschuldig," daß sie ganz auf das Gleichmaaß des geraden Taktes zurückgebracht ist, und der, eben bei ihr so bezeichnende rhythmische Wechsel hier gänzlich mangelt*). Diese nicht vortheilhafte Änderung dürfen wir indeß nicht ihm zuschreiben; sie gehört wohl der örtlichen Singart an, wie denn eine gleiche auch bei Gesius gefunden wird, voraussetzlich also in der Mark Brandenburg üblich war.

Wir sind bei unserer Betrachtung des einfachen Choralsatzes mit Vorherrschen der Oberstimme, bisher von Süddeutschland, wo wir dessen Spuren zuerst antrafen, der Zeitfolge seiner Ausbildung nach, zunächst in das nördliche, protestantische Deutschland geführt worden: nach Sachsen, der Mark Brandenburg, den Seestädten. Eben dieser Folge gemäß kehren wir nun zurück in das südliche Deutschland, um dort jene Spuren weiter zu verfolgen. Zu den achtbarsten Tonsetzern, die hier für ihn thätig waren, gehört **Hans Leo Haßler**. Er war zu Nürnberg um 1564 geboren, ein Sohn des von Joachimsthal in Böhmen dahin gezogenen Tonkünstlers Isaac Haßler. Dieser sandte ihn in seinem 20sten Jahre (1584) nach Venedig, um dort von dem berühmten Andreas Gabrieli in der Setzkunst unterrichtet zu werden, wo er dann mit dessen Neffen, Johannes Gabrieli, seinem Mitschüler, eine enge Freundschaft schloß, und auch später mit diesem ausgezeichneten Meister in stetem Verkehr blieb. Sein Aufenthalt in Venedig wird indeß kaum länger als ein Jahr gedauert haben, denn um 1585 stand er bereits in den Diensten des Grafen Octavian Fugger zu Augsburg, als Organist. Eine Reihe von Tonwerken, theils zu Augsburg, theils in Nürnberg erschienen, in den Jahren 1590, 1591, 1596, 1597, 1599 zeigt, daß seine tonkünstlerische Thätigkeit zumeist noch dem 16ten Jahrhunderte angehöre, wie sie denn auch bis an das Ende seines Lebens, dem Geiste und Sinne nach, der Richtung dieser denkwürdigen Zeit fortdauernd nachgeht. Seit dem Anfange des Jahres 1602 finden wir ihn in Prag, an dem Hofe des kunstliebenden Kaisers Rudolfs des Zweiten. In Riegers Archiv der Geschichte und Statistik von Böhmen**) wird uns eine Nachricht mitgetheilt über den Hofstaat jenes Fürsten, wie er bei seinem am 20sten Januar 1612 erfolgten Tode gewesen, nach einer von Michael Eckhard, des Kaisers „Hof Contralor Ambtsdienern" gefertigten Abschrift. Hier steht Hans Leo Haßler aufgeführt unter den „Dienern auff zwei Pferdt" neben mehren

*) In dieser rhythmisch ausgebildeten Gestalt s. diese Melodie Nro. 96 der Beispielsammlung in M. Prätorius vierstimmigem Tonsatze.

**) II. (VII.) pag. 193 u. f.

Freiherrn und Edelleuten, mit einem Gehalte von monatlich funfzehn Gulden seit dem ersten Januar 1602; bei der Capelle geschieht seiner keine Erwähnung. Er mag daher wohl von dem Kaiser in den Adelstand erhoben worden seyn, wie uns berichtet wird; ein ehrendes, wohlverdientes Anerkenntniß seines ausgezeichneten Werthes als Tonkünstler. Nach Gerber, der seine Erzählung von Haßlers Lebensverhältnissen aus Frehers Theatrum und Doppelmeiers Nachrichten schöpfte, wäre unser Meister im Jahre 1608 als Hoforganist in den Dienst des Churfürsten Christian des Zweiten von Sachsen getreten. Damit stimmt die eben mitgetheilte Thatsache nicht überein, daß er noch am 20sten Januar 1612 zu dem Hofstaate Rudolfs des Zweiten gehört habe; auch nennt sich Haßler selber auf dem Titel des später zu erwähnenden Werkes, um 1608 fortwährend: Römisch Kaiserlicher Majestät Hofdiener. Daß er jedoch von dem Churfürsten Christian seiner großen Kunst wegen hochgeschätzt worden sey, und ihn als seinen Beschützer geehrt habe, sehen wir aus der Zueignung, gegeben zu Ulm den 10ten August 1607, womit Haßler demselben seine, in diesem Jahre zu Nürnberg bei Paul Kaufmann gedruckten: „Psalme und christliche Gesänge mit vier Stimmen, auf die Melodeyen fugweiß componiret“ überreichte; ein Werk, von dem 170 Jahre später, Kirnberger, der auf Veranlassung der Prinzessin Amalia von Preußen es aufs Neue dem Drucke übergab, ein Mann, sehr sparsam sonst mit seinem Lobe, sich dahin äußert, es sey „durchgängig besonders schön, der Kunst gemäß, erhaben, und mit vielem Geschmack behandelt;“ und von dem er die Hofnung ausspricht, es werde dahin mitwirken helfen, „daß die Kunst der Musik, welche heut zu Tage durch ungelehrte Componisten so jämmerlich mißhandelt werde, vielleicht wieder empor komme und aus den Wolken der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit sich hervorthue.“ Die 52 kunstreichen Sätze über 27 Choralmelodieen, welche dieses Werk enthält, dürfen uns hier indeß nicht beschäftigen. Für uns ist das im nächsten Jahre 1608 bei demselben Verleger zu Nürnberg erschienene Werk hier das wichtigere, nämlich Haßlers: „Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt.“ Es ist das letzte, dessen wir von ihm gedacht finden, — spätere Auflagen früherer Werke ungerechnet; — auch schied er wenige Jahre nachher, am 8ten Junius 1612, kaum ein halbes Jahr nach Kaiser Rudolfs Tode, an der Schwindsucht bereits aus diesem Leben. Es war zu Frankfurth am Main, wohin er im Gefolge des Churfürsten Johann Georg von Sachsen sich begeben hatte, in dessen Dienste er wohl, nach Auflösung seines früheren Verhältnisses zu dem Kaiser, getreten seyn mag. Er wird mit Recht zu den größesten Tonmeistern der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts gezählt, und auch seine einfachen Choralsätze gereichen zu seinem Ruhme. Er widmete sie sechs Bürgern seiner Vaterstadt Nürnberg, und Mitgliedern des großen Rathes daselbst; seine Zueignung an sie bezeugt uns, daß seiner Arbeit eine gleiche Absicht zu Grunde lag, als der Osianders. Es heißt dort: „Nachdem ich vor wenig Jahren nur etliche teutsche geistliche Gesäng auf den contrapunctum simplicem mit vier Stimmen solcher Art und Maaßen gesetzet, daß dieselbigen auch in den christlichen Versammlungen von dem gemeinen Manne neben dem Figural mitgesungen werden können; darüber selbsten auch vermerkt und erfahren, daß solches in den Kirchen zu Nürnberg, allermeist aber, und zwar anfänglich in der Kirchen bei unserer lieben Frauen, so voln in meiner als anderer dergleichen composition von der lieben gemeinen Bürgerschaft mit sonderer Anmuthung, Christlicher Lust und Eifer geschehen; hab ich, zwar zu keinem andern End, denn zu Lob und Ehr des Allmächtigen, mehrer Ermunterung und Erhebung gottseliger Herzen, und Erweckung größerer Andacht zum Gebet, und Danksagung, auch die andern Gesäng' und Psalmen, so man deren nicht allein in den Nürnbergischen, sondern auch andern Christlichen Kirchen durchs ganze Jahr zu singen geübt und gewohnet, auf gleichmäßige

Manier, nicht zwar der subtilen und großen Kunst nach, sondern als für einfältige Christliche Herzen, (dieweil hiedurch große Ehr, wie sich mancher gedünken lassen möchte, ganz und gar von mir nicht gesucht wird) componiren, und ꝛc. männiglich zum Besten in Druck auskommen lassen wollen." Siebenundsechzig Melodieen geistlicher Lieder hat Haßler auf diese Art vierstimmig bearbeitet; nur eine fünfstimmig gesetzte befindet sich unter ihnen, die des Liedes: „Nun bitten wir den heiligen Geist." Drei achtstimmige Sätze (unter den Nummern 68. 69. 70) sind dann der Melodie des Liedes: „Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr" gewidmet, dessen drei Strophen, eine jede besonders, zu zwei vierstimmigen Chören auf jene Singweise gearbeitet sind. Den Beschluß macht ein achtstimmiger Satz auf die Melodie des Neujahrsgesangs: „Das alte Jahr vergangen ist," die jedoch hier, der künstlichen Durchführung wegen, mit einigen Einschaltungen von Zwischensätzen erscheint. Alle übrigen Singweisen sind, dem Titel des Werkes gemäß, ganz einfach gesetzt, und fast durchgängig mit feinem Sinn für die Eigenthümlichkeit ihrer Grundtonarten, und ihres rhythmischen Baues. Eine Reihe von Dreiklängen bildet die Grundlage eines jeden dieser Sätze, sie ist jedoch nicht durch Sextenaccorde allein, sondern auch durch andere Zusammenklänge zuweilen bedeutsam unterbrochen, der Bindungen und der Vorhalte bei den Tonschlüssen nicht zu gedenken. So erscheint bei Ausweichungen in das Äolische und Dorische nicht selten der Zusammenklang der kleinen Terz, reinen Quinte und großen Sexte, auf der Oberquarte der Tonart in welche ausgewichen wird, wie z. B. am Schlusse der ersten Zeile der Melodie der Lieder: Christ lag in Todesbanden*), und: Christ unser Herr zum Jordan kam, und am Ende der ersten Zeile des zweiten Theiles der Weise: Nun freut euch lieben Christengmein. Auf der siebenten Stufe der ionischen Tonart dagegen, wenn die Melodie die Quarte ihres Grundtons berührt, wird der Quartsextaccord durchgängig vermieden, damit nicht das Tonverhältniß der verminderten Quinte (der Umkehrung des Tritonus) durch die äußersten Stimmen entstehe, wenn auch die unvermeidliche Bildung des Tritonus selber durch die Mittelstimmen, wie in den zuvor angeführten Fällen, übersehen wird. Unter jener Voraussetzung des Berührens der Oberquarte der Grundtonart durch die Melodie wird vielmehr deren siebente Stufe, wenn sie in der Grundstimme begleitend erscheinen soll, um einen halben Ton — der ursprünglichen Leiter der Tonart entgegen — erniedrigt, und so das Verhältniß der reinen Quinte gebildet, der Quintsextenaccord aber mit einem harten Dreiklange vertauscht. Die unserem Ohre, das unter gleichen Bedingungen an jenen ersten Zusammenklang gewöhnt ist, unerwartete Erscheinung dieses letzten hat denn freilich etwas Befremdliches, bei unserem Meister aber durch die Art, wie er den Dreiklang einführt, zugleich etwas Großartiges und Erhabenes; es ist ein, immer bedeutsam hervortretender, mixolydischer Anklang innerhalb des Jonischen, wegen des melodischen Fortschrittes der Grundstimme durch die kleine statt der großen Septime. Die Behandlungen der Weisen „Ein' feste Burg ist unser Gott"**) und „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'"***) zeichnen sich eben dadurch aus, und gewinnen ein eigenthümliches Gepräge des Feierlichen und Kirchlichen, das in der ersten durch den kühnen rhythmischen Wechsel ihres Aufgesanges, dem in der zweiten und dritten kurzen Zeile des Abgesanges langgehaltene Töne gleicher Dauer nachdrücklich entgegentreten, in der letzten durch den stetig vorwaltenden breitheiligen Takt kräftig belebt wird. Die ionische Tonart erscheint in dieser Behandlung,

*) S. Beispiel Nro. 74.
**) S. Beispiel Nro. 76.
***) S. Beispiel Nro. 77.

durch die Anklänge des Phrygischen und Mixolydischen, als eine von unseren harten Tonarten wesentlich verschiedene, und der Kirche angehörige, in der sie mit frischer Kraft auftritt, und doch mit einem Anhauche des Geheimnißvollen. So hat auch unser Meister die ionische Weise des Liedes „Herr Christ, der einig' Gott's Sohn"*) vortreflich und doch höchst einfach behandelt; dem so sinnvoll in ihr vorwaltenden rhythmischen Wechsel geschieht sein vollstes Recht, und der unerwartete Schluß nach B statt D am Ende der ersten Zeile — man könnte ihn eine Ausweichung nennen in das Lydische statt in das Äolische**), wie die Melodie sie erwarten läßt — ist durchaus glücklich; er ist ungezwungen, wenn auch unerwartet, er trift in jeder Strophe auf bedeutende Worte, sie hervorhebend, und läßt die in der vorletzten Zeile endlich erscheinende äolische Modulation dann um so befriedigender eintreten. — Auch in Behandlung der anderen kirchlichen Tonarten ist Haßler glücklich gewesen. So vornehmlich in der dorischen; ein entschiedenes Beispiel davon gewährt der Tonsatz der Melodie: „Christ unser Herr zum Jordan kam"***), gleich in den vier ersten Zusammenklängen. Die Weise, in der Singart wie sie hier erscheint, steigt von dem Grundton des Dorischen, d, nach dessen kleiner Oberterz f, und von da stufenweise durch g nach dessen Oberquinte a auf. Der weiche Dreiklang von d in verschiedenen Lagen erscheint zu den ersten beiden Tönen der Melodie; das folgende g wird in der Grundstimme durch seine kleine Untersexte (aber zugleich die große dorische Obersexte) begleitet, worauf demnach der Zusammenklang der kleinen Terz und Sexte ruht; von da aus wird in den weichen Dreiklang auf a fortgeschritten. Nun kann die Tonart nicht nachdrücklicher bezeichnet werden, als durch diese letzten beiden Zusammenklänge, deren früherer (eine Versetzung des mixolydischen, harten Dreiklanges) auf der dorischen großen Sexte, als Grundlage, ruht, der zweite den äolischen weichen Dreiklang zeigt, beide aber die zwei Hauptrichtungen des Dorischen nach verwandten Tonarten unmittelbar neben einander stellen. Es ist dies eine derjenigen Harmonieen, durch welche die volle Eigenthümlichkeit des Dorischen sich recht eindringlich entfaltet, und die bei aller Abweichung von der Art, wie wir in den weichen Tonarten der Gegenwart fortzuschreiten pflegen, durch ihre große Ungezwungenheit unserem Gefühle sich dennoch sofort als gültig bewährt. Das aber mag an unserem Meister als zuweilen vorkommende Härte in Behandlung der dorischen Tonart gerügt werden, daß bei einer Ausweichung, es sey nun nach dem Äolischen hin, oder von dort nach dem Dorischen zurück, wenn sie durch eine absteigende kleine Terz geschieht (c a im ersten, f d im zweiten Falle), wie in der zweiten Zeile der Melodieen: Durch Adams Fall ist ganz verderbt, und Christ ist erstanden, er am Schlusse die große Terz gegen die unmittelbar vorhergehende kleine anwendet, zumahl diese durch ihre Lage in der Oberstimme sich besonders geltend macht. Dieser plötzliche Wechsel des Weichen und Harten, veranlaßt nur durch die damals obwaltende Gewohnheit, Tonschlüsse am Ende einer Abtheilung oder des Ganzen eines mehrstimmigen Satzes stets mit der großen Terz zu bilden, verletzt nothwendig unser Gefühl, dem ein Fall der Ausnahme eben hier dringend angezeigt zu seyn scheint durch einen solchen Mißstand. Unter den phrygischen Tonsätzen Haßlers, von denen besonders die der Melodieen: „Ach Gott vom Himmel sieh darein," „Aus tiefer Noth schrei ich zu dir"†) und „Erbarm' dich mein o Herre Gott"††), alle von Psalmliedern, aus-

*) S. Beispiel Nro. 78.

**) Beides in der Versetzung, weil die Melodie in dem Umfange des versetzten Ionischen (F mit Vorzeichnung eines b) sich bewegt.

***) S. Beispiel Nro. 75.

†) S. Beispiel Nro. 79.

††) S. Beispiel Nro. 73.

zuzeichnen sind, verdient eine Stelle des zuletzt genannten besonders unsere Aufmerksamkeit. In der zweiten Zeile, zu den Worten:

nach deiner groß'n Barmherzigkeit,

sind die fünf ersten Töne der Melodie, g c h c a, welche durch die Verhältnisse einer Quarte, eines ab- und wieder aufsteigenden Halbtons, und einer niedersteigenden kleinen Terz fortschreiten, in der Grundstimme durch C A G F f, die Folge einer kleinen Terz, und zweier Ganztöne im Absteigen, so wie einer aufsteigenden Octave, begleitet, welche zu der Oberstimme eine Quinte, eine kleine und große Terz, und wiederum eine Quinte und große Terz bilden. Die beiden ersten Baßtöne sind die Grundlage eines harten und weichen Dreiklanges, ihren Tonleitern gemäß; auf dem dritten ruht der Zusammenklang der großen Terz und Sexte, eine Versetzung des phrygischen Dreiklanges; nun bleibt aber c, das im Alt die Sexte bildet, und auch nicht wohl aufsteigen darf nach f, wenn nicht verbotene Quintenfortschreitungen entstehen sollen gegen die Oberstimme, liegen, und so bildet sich auf f der Zusammenklang der großen Septime, Terz und Quinte, regelmäßig vorbereitet, und dann in den Dreiklang von f aufgelös't; eine seltene Erscheinung zu dieser Zeit, und zumahl im Choralsatze, in seiner Herbheit aber von großer Wirkung, vorzüglich zu den Worten der ersten Strophe:

deiner groß'n Barmherzigkeit ꝛc.
ich kenn mein Sünd' und ist mir leid,

daher denn auch hier wohl seine absichtliche Einführung vermuthet, und kein Druckfehler vorausgesetzt werden darf, für welchen überdem eine befriedigende Verbesserung schwer zu finden seyn dürfte. Weniger besonders Ausgezeichnetes ist von den Behandlungen der mixolydischen Melodieen, deren überdem nur eine geringe Anzahl vorkommt, zu rühmen; doch ist auch hier überall die bezeichnende siebente Stufe, die kleine Septime (f), nachdrücklich in der Harmonie geltend gemacht, und das Gepräge des Dorischen bei einer Ausweichung in dasselbe genügend hervorgehoben, wie die Melodieen: Gelobet seyst du Jesus Christ, und: Gott sey gelobet und gebenedeiet, deutlich zeigen. Eine melodische, gewandte Führung der Stimmen zeichnet alle diese Choralsätze aus, durch welche ein Jeder, der an leicht übersichtlichen Beispielen von der Eigenthümlichkeit der kirchlichen Tonarten und ihrer harmonischen Behandlung sich unterrichten will, die gewünschte Belehrung auf befriedigende Weise erhalten wird. Sie zeigen den ächten Künstler, der in dem vollen Verständnisse des Sinnes und Umfanges seiner Aufgabe sich bewährt, und in dem rechten Gebrauche der Mittel, dieselbe zu lösen; gleichviel, ob der Bau seines Werkes ein nur einfacher sey, oder ein nach jener „subtilen Kunst" eingerichteter, welche Haßler hier verschmähte, so sehr er doch vor Vielen derselben Meister war.

Haßler zunächst ist **Gotthard Erythräus** zu nennen. Er war zu Straßburg geboren, studirte zu Altdorf, wo er im Jahre 1587 die Magisterwürde erhielt, wurde um 1595 zu dem Cantorat daselbst berufen, womit der Unterricht in der Tonkunst bei der dortigen gelehrten Bildungsanstalt verbunden war, kam endlich um 1609 an die dortige Stadtschule als Rector, welche Stelle er acht Jahre, bis zu seinem im Jahre 1617 erfolgten Tode bekleidete. Es sind uns zwei seiner Werke, beide im Jahre 1608 erschienen, aufgezeichnet, von denen jedoch nur eines hier in Betracht kommt. Sein Titel lautet: „Herrn D. Martini Lutheri und anderer gottesfürchtigen Männer Psalmen und geistliche Lieder, welche man sonsten als die fürnembsten durch das ganze Jahr in der christlichen Gemeine pfleget zu singen, jetzt zu mehrem Gebrauch in vier Stimmen gebracht durch M. Gotth. Erythraeum, Argentinensem, Cantorem zu Alttorf. Gedruckt zu Nürnberg durch Abraham Wagemann, 1608." Diese Tonsätze sind von Altdorf, den 17ten

April jenes Jahres, Bürgermeistern und Rath der Reichsstadt Nürnberg zugeschrieben, und auch aus dieser Zuschrift geht hervor, daß der Tonsetzer eine gleiche Absicht hatte bei seinem Werke, wie die Urheber der zuvor besprochenen. „Dieweil ich vor der Zeit (sagt Erythräus) etwa in meinen Trübsalen und Kümmernissen, etlich wenig Psalmen und geistlicher Lieder trostreiche Text und einzelne Melodieen zu Gemüth genommen, hab ich mich unterwunden, nach meinem geringen Vermögen dieselb' in vier Stimmen zu bringen, doch also, daß der Thon oder Melodie in die höchste Stimme gezogen, damit dieselbigen zum bequemlichsten und besten Brauch von jedermänniglich, auch dem gemeinen Mann, leichtlich mögen erkannt und gesungen werden.“ Diese Arbeit, fährt er dann fort, sey von einigen Liebhabern göttlichen Wortes und der lieblichen Music für gut geachtet worden, man habe ihn ermahnt damit fortzufahren, und so habe, unter göttlichem Beistande, endlich ein „vollkömmigeres Werk“ sich zusammengefunden, das durch das ganze Jahr füglich in der christlichen Gemeine zu gebrauchen sey. Von diesem Gesichtspunkt aus ist auch das Zusammengehörende nebeneinandergestellt, und so das Ganze geordnet. Es beginnt mit den Psalmliedern, 21 im Ganzen, nach der Folge des Psalters; ihnen sind angereiht von der Zahl 22 bis 51 (diese eingerechnet) „die Gesäng', welche man in Festtagen durchs Jahr in christlicher Gemein zu singen pflegt.“ Diesen schließen sich an die Katechismusgesänge (52—59), Lob- und Bittgesänge (60—78), ein Lied vom jüngsten Tage (79) und ihrer sechs von Tod und Begräbniß (80—85). Der Tonsätze sind hienach 85, und eben so viel auch der Melodieen; denn kömmt auch ein Lied doppelt vor (der Lobgesang der Maria nach Symphorian Pollio unter den Zahlen 31 und 50), so sind doch unter der Zahl 52 zwei verschiedene Weisen und Tonsätze des Liedes: „Dies sind die heil'gen zehn Gebot“ aufgeführt, und die Nummern 59 und 32, ebenfalls dem Wesentlichen nach in Melodie und Harmonie übereinstimmend, zeigen doch gegen den Schluß hin eine wesentliche Abweichung, so daß sie dennoch nicht für eine zählen können. Betrachten wir das Verhältniß des Inhalts von Erythräus Gesangbuche gegen den des Haßlerschen, so haben beide 53 Lieder und Melodieen gemeinschaftlich. Haßler hat deren 13, welche bei Erythräus nicht zu finden sind, und eine Melodie ist in beiden, jedoch zu verschiedenen Liedern anzutreffen; woraus sich denn die Zahl 67 ergiebt, als die der einfach behandelten Singweisen bei Haßler; denn die vier achtstimmigen Sätze, die sein Werk als Anhang enthält, sind hiebei nicht mit in Anschlag gebracht. Erythräus, dem jene 13 mangeln, hat dagegen 29 Lieder und Weisen, und eine Weise desselben Liedes, mehr als Haßler. Nimmt man nun dazu, daß er einmahl eine bei Haßler vorkommende Melodie einem andern Liede zutheilt als dieser, und einmahl für zwei Lieder verschiedenen Inhalts eine gleiche Singweise hat, so finden wir die zuvor angegebene Zahl von 85 Tonsätzen bei ihm gerechtfertigt. Im Ganzen bieten uns hienach in ihren Tonsätzen beide Meister eine Zahl von 96 Melodieen, welche sie behandelten, und die wir als die gangbarsten ihrer Zeit in dem Gebiete der Reichsstadt Nürnberg annehmen müssen. Will man Erythräus den Vorzug zugestehen, daß sein Werk eine größere Zahl geistlicher Singweisen enthält, und namentlich manche, weniger bekannte, süddeutsche Melodie mittheilt, so muß doch Haßler stets eine größere Reinheit des Styls, und eine geistreichere Behandlung nachgerühmt werden. Erythräus Stimmführung ist mit der seinigen nicht zu vergleichen, und diesem fehlen die bezeichnenden Züge, an denen die Eigenthümlichkeit jeder Tonart sofort hervortritt. Seine begleitenden Stimmen sind hin und wieder mit durchgehenden Tönen und Verzierungen ausgeschmückt, wie in seiner Behandlung der Melodie des Liedes: „Danksagen wir alle;“*) ein Schmuck,

*) S. Beispiel Nro. 81.

den wir unbedeutend nennen müssen, weil er ein willkührlich aufgetragener ist. Denn durch diese schmuckreichen Wendungen der untergeordneten Stimmen werden weder diese selbst eigenthümlich ausgestaltet, noch erscheinen jene aus der Grundmelodie geschöpft, und ihr ein künstliches Tongewebe unterbreitend, noch wirken sie endlich dahin, die Harmonie reicher zu entfalten; es ist also keine wesentliche Veranlassung zu entdecken, weshalb der Meister von seiner sonstigen Art der Behandlung hätte abweichen dürfen. In Sätzen solcher Art nähert Erythräus sich der Behandlungsweise des Gesius, obgleich er sonst über ihm steht in größerer Reinheit der Melodieen, und Vermeidung der Härten in der Harmonie, durch die jenes Meisters Tonsätze so oft entstellt werden, weil es ihm an Sicherheit künstlerischen Gefühls mangelte. Dieses besitzt Erythräus in viel höherem Maaße; er darf stets mit Ehren neben Haßler genannt werden, wenn er ihn auch nicht erreicht, und wir besitzen an diesen beiden, so wie an Osiander, die besten Muster des einfachen Choralsatzes in Süddeutschland um den Ausgang des 16ten Jahrhunderts. Michael Prätorius, in der Vorrede seiner Urano-Chorodia nennt uns noch **Andreas Raselius** unter den süddeutschen Tonkünstlern, die in dieser Richtung sich ausgezeichnet, und deren Werke er empfiehlt. Dieser war in Amberg geboren, und wir finden ihn um das Jahr 1583 als Magister der Philosophie, Churfürstlich Pfälzischen Hofcapellmeister, und Lehrer an dem Pädagogium zu Heidelberg. Nur ein Jahr darauf, um 1584, erscheint er aber zu Regensburg als Cantor und College am Gymnasio poetico, hochgeehrt wegen seiner Kenntnisse, seiner Kunstfertigkeit, seiner Milde und Freundlichkeit, durch die er bei Katholischen wie Protestanten sich gleiche Gunst erwarb. Mit dem Ausgange des Jahrhunderts soll er in seine frühere Stellung nach Heidelberg wieder zurückgekehrt seyn und dort sein Leben beschlossen haben. Dasjenige Werk, wegen dessen dieser trefliche Mann hier zu nennen seyn möchte, wäre das von Gerber*) unter folgendem Titel angeführte: „Regenspurgischer Kirchen Contrapunkt. Allerley übliche und in christlichen Versammlungen gebräuchliche geistliche Psalmen und Lieder D. Luthers und anderer gottseligen Männer, mit fünf Stimmen. Regenspurg 1599.“ Ich kenne dasselbe indeß nicht aus eigener Anschauung, und der eine Tonsatz, den Prätorius, wahrscheinlich eben daher, in seinen Sionischen Musen mittheilt, genügt nicht, um über den Werth des Tonsetzers zu entscheiden, um so weniger, als hier nicht einmahl die Oberstimme, sondern der Tenor die Melodie führt.

Ehe wir nun übergehen zu dem Meister, dessen reiche Sammlung einfach gesetzter geistlicher Singweisen wohl Alles umfassen dürfte, was von diesen im Laufe des 16ten bis in die ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts in der lutherischen Kirche heimisch geworden war, zu Michael Prätorius nämlich; bleibt ein Tonsetzer uns noch zu erwähnen, den wir, weil er der Richtung der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts folgte, hier zu besprechen haben werden, wenn auch Alles, was er öffentlich gemacht, erst in den früheren Jahren des 17ten Jahrhunderts erschien. Es ist **Melchior Vulpius.** Er war zu Wasungen in der Fürstlichen Graffschaft Henneberg geboren, wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, und mag wohl gegen dessen Ausgang bereits die Stelle als Cantor zu Weimar erhalten haben, in der wir ihn bis an sein Lebensende (1616) finden; denn das Werk, von dem wir zu reden haben, erschien bereits zum ersten Mahle um 1603, und erst 1609 in der Gestalt, wie wir es in vielen Büchersammlungen finden. Es wurde zu Jena durch Johann Weidner gedruckt für den Verlag des Buchhändlers Heinrich Birnstiel zu Frankfurth, und führt den Titel: Ein schön geistlich Gesangbuch, darinnen Kirchen-Gesänge und geistliche

*) N. L. II. Col. 233. 234.

Lieder D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen, so in den christlichen Gemeinen zu singen gebräuchlich, begriffen. Mit vier, etliche mit fünf Stimmen, nicht allein auf eine, sondern des mehren Theils auf zwei oder dreierlei Art mit sonderem Fleiß contrapunctsweise gesetzet, im Discant der Choral richtig behalten, und zum andernmahl sehr ve...ehrt und verbessert in Druck verfertiget (1609). Es ist von dem Weimarschen Generalsuperintendenten, D. Antonius Probus, mit einer Vorrede begleitet, „geschrieben zu Weimar den 17ten Tag Decembris, im Jahr der letzten Zeit 1603," welche für die Geschichte des Buches wie des Tonsetzers nichts Denkwürdiges enthält; es spricht sich eine aufrichtige Liebe für den heiligen Gesang darin aus, doch nur als schwacher Nachklang der begeisterten Lobrede Luthers auf die Tonkunst, von der fast in allen Vorworten Geistlicher zu kirchlichen Liedersammlungen jener Zeit etwas wiedertönt. Ihr folgt eine Zuschrift des Tonsetzers, von Weimar aus am 1sten Mai 1609 gerichtet an die Geistlichen zu Coburg, Heldburg, Gotha, Eisfeld, Hilperhausen, Röhmheld, Neustadt, Waltershausen, Robach, und mehre Edle jener Gegend, Melchior von Bodenhausen, Urban von Eschwe, Dippold von Schönfeld, u. s. w. Es wird von ihm darin berichtet, daß er, um nicht in die Sünde des Vergrabens seines Pfundes zu fallen, zwei Theile lateinischer Gesänge in öffentlichen Druck verfertigen lassen, und nun in gleichem Sinne auch dieses Werk herausgebe, über das er sich sonst nicht näher verbreitet. Es enthält 135 Nummern, und unter ihnen 157 Singweisen, und 266 Tonsätze. Denn verschiedene Melodieen desselben Liedes, und abweichende Tonsätze auch gleicher Singweisen stehen allezeit unter derselben Zahl nebeneinander, daher denn die Anzahl beider die Zahl überschreiten muß, unter der sie das Buch aufführt; und wenn diese Überschreitung nicht noch beträchtlicher ist, so rührt dieses daher, weil hin und wieder auch Melodie und Tonsatz sich zu verschiedenen Liedern wiederholen, neben denen sie aber dann vollständig wieder abgedruckt sind. Wenn Probus unsern Vulpius einen sehr weitberühmten Musicus nennt, „als der mit den excellentissimis artificibus superioris et hujus saeculi, Orlando, Meilando, Gallo, und anderen gleich gehe, wie seine herrliche, im Druck ausgegangene compositiones bezeugten," so ist dieses Lob mehr auf seine Motetten zu beziehen, als die einfachen Choralsätze, welche sein durch den Vorredner eingeführtes Buch uns bietet. Vulpius liebte den kunstreich verflochtenen Tonsatz, den er treflich behandelt, unstreitig viel mehr, als den einfach harmonischen. Dieser krankt bei ihm nicht sowohl an Härten im Zusammenklange, als an mangelhafter Stimmenführung. Fast durchgängig in seinen Tonsätzen zu vier gleichen Stimmen, so wie in den meisten fünfstimmigen, überschreitet die zweite Diskantstimme die in der ersten eingeführte Hauptmelodie, und verdunkelt sie dadurch mehr noch, als wenn sie, wie bei den älteren Meistern, in die Tenorstimme gelegt wäre. Denn dort kann sie, weil diese Stimme von zwei ihr ungleichartigen umschlossen wird, schon durch deren eigenthümliche Tonfarbe herausgehoben werden, wie sie denn auch, meist ernster und gemessener einherschreitend, als die sie begleitenden, schon dadurch vor ihnen mehr hervortritt. Hier, in einer Stimme sich bewegend, die von einer gleichartigen, sich meist Ton für Ton in gleichem Fortschritte ihr anschließenden überschritten wird, versinkt sie völlig in die Gesammtheit des Zusammenklanges, ohne herausgehört werden zu können, so daß jenes „richtige Behalten des Chorals im Discant," dessen Vulpius sich rühmt, zu einem ganz leeren, bedeutungslosen Vorzuge wird. Durch eine eigenthümliche Behandlungsart unterscheiden sich übrigens weder die fünfstimmigen, noch die hin und wieder vorkommenden sechs- und siebenstimmigen Tonsätze des Vulpius von denen zu vier Stimmen. In seiner Behandlung des lutherischen Liedes „Jesaia dem Propheten das geschah," des deutschen Sanctus, stellt er, des Contrastes wegen, dergleichen Sätze zu vier, fünf bis sieben Stimmen

zusammen mit einzelnen zweistimmigen, ja, ganzen Reihen solcher Art; abwechselnd tritt auch einmahl ein vierstimmiger Satz, oder eine einfach behandelte Intonation dazwischen. Allein nur die Führung der Stimmen finden wir, wie es nicht anders seyn kann, bedingt durch die größere oder geringere Anzahl der mitwirkenden, die Behandlung bleibt dem Wesen nach dieselbe.

Der an Melodieen, wie an Tonsätzen geistlicher Lieder unstreitig reichste Künstler dieses Zeitraums, **Michael Prätorius**, ist in der That auch einer der bedeutendsten auf dem Gebiete des einfachen Choralsatzes. Er steht, im eigentlichsten Sinne, an der Grenzscheide beider Jahrhunderte, des 16ten und 17ten, und wenn man auch nicht sagen kann, daß er in der Kunstrichtung des einen oder des andern, schaffend und erfindend, als Führer und Haupt gelten könne, so haben doch beide Richtungen in ihm ein sinniges Verständniß und eine kunstgeübte Hand gefunden. Darum schließen wir hier unsere Darstellung mit ihm, wie wir, in dem folgenden Jahrhunderte, sie an ihn wiederum knüpfen werden. Er war zu Creuzburg an der Werra in Thüringen geboren, am 15ten Februar 1571, und schied an eben dem Tage des Jahres 1621 aus diesem Leben, vollendete also eben funfzig Jahre, und nicht 43, wie aus der bei Gerber mitgetheilten Unterschrift seines Bildes zu schließen wäre, das sich in der Kirche Beatae Mariae Virginis zu Wolfenbüttel befindet. Diese Unterschrift nennt ihn Prior des Stiftes Ringelheim, Capellmeister und Cammerorganist am Braunschweig-Lüneburger Hofe, und als auch von anderen Churfürstlichen und Herzoglichen Höfen mit dem Titel ihres Capellmeisters beehrt. Schon seit 1596 bekleidete er sein Amt zu Wolfenbüttel; Werkmeister führt ihn an mit seinem Titel unter den Tonkünstlern, welche die in jenem Jahre vollendete neue Orgel zu Gröningen prüften und ihr Gutachten darüber gaben. Auch als Geheimschreiber der Herzogin Elisabeth, Gemahlin Heinrichs Julius von Braunschweig, wird er genannt. Außer seinen nächsten Beschützern und Gönnern, den Herzogen Heinrich Julius und Friedrich Ulrich, hielten auch andere gelehrte und kunstliebende Fürsten seiner Zeit ihn in hohen Ehren, und nahmen die Darbringung seiner zahlreichen Werke gern auf. So hat er seine Hymnodia Sionia dem Könige Jacob dem Ersten von England zugeeignet, seine Missodia dem Churfürsten Johann Sigismund von Brandenburg, seine Urano-Chorodia dem Herzoge Johann Friedrich von Würtemberg. Er war einer der thätigsten und strebsamsten Männer seiner Zeit; kaum gab es ein Gebiet der Tonkunst, wohin sein forschender Geist und sein unermüdlicher Fleiß nicht gereicht hätte, und nicht leicht wird man Jemand finden, der gleich ihm, in so großem Umfange, mit den Erzeugnissen seiner Vorzeit und Gegenwart bekannt gewesen wäre, und ihr Wesen mit gleicher Gründlichkeit sich angeeignet hätte. Was dem Geschichtschreiber der Kunst so werth seyn muß, eine gültige Stimme über den Eindruck, den ihre Hervorbringungen auf die Zeitgenossen der Künstler machten, das finden wir bei ihm, und deshalb ist, zusammengenommen freilich mit den Kunstwerken selbst, namentlich der dritte Theil seines Syntagma musicum eine der schätzbarsten Quellen für die Geschichte der Tonkunst, zumahl er uns auch darüber belehrt, auf welche Weise man Tonwerke um seine Zeit zur Darstellung brachte. Die genaue und gründliche Beurtheilung dieses gelehrten und umfassenden Werkes darf jedoch hier uns nicht beschäftigen, so manches Belehrende wir auch für unseren Zweck daraus schöpfen werden. Auch können wir nicht auf jedes der 25 Werke eingehen, welche Gerber im dritten Bande seines neuen Lexicons der Tonkünstler (Col. 758—761), freilich nicht ganz genau, von Prätorius anführt, und die aus dem Zeitraume von 1600 bis 1621 herrühren. Nicht genau nennen wir jene Angabe; denn wollen wir, gleich Gerber, jeden Theil eines umfassenden Werkes, wenn er einigermaaßen als für sich bestehend betrachtet werden kann, für ein besonderes Werk zählen, so würden, außer deren sechzehn, die entweder

nicht geistlichen Inhalts sind, oder doch mit deutschem und lateinischem Choral sich nicht beschäftigen, an Werken dieser letzten Art 15 vorhanden seyn, von denen zehn das deutsche geistliche Lied, fünf dagegen den lateinischen Kirchengesang zum Gegenstande haben, so, daß wir also deren 31 im Ganzen zählen müßten. Es sind nun jene ersten vornehmlich, über die wir zu berichten haben, wenn wir auch den letzten nicht ganz vorübergehen dürfen. Zwei spätere Werke, eine neue Behandlungsart des Chorals bietend, werden wir dann in unserer Darstellung des evangelischen Kirchengesanges im 17ten Jahrhunderte näher besprechen.

Michael Prätorius begann seine Arbeiten über den deutsch-evangelischen Choralgesang zuerst um das Jahr 1605 öffentlich zu machen; bei ihrem großen Umfange haben sie ihn gewiß längere Zeit vorher schon beschäftigt. In dem gedachten Jahre erschien von ihm zu Regensburg ein Werk, des Titels: „Musae Sioniae oder geistliche Concertgesänge über die fürnembsten Herrn Lutheri und anderer teutsche Psalmen, mit acht Stimmen gesetzet, und zugleich auf der Orgel und Chor mit lebendiger Stimme und allerhand Instrumenten in der Kirchen zu gebrauchen; In Druck verfertigt durch Michaelem Prätorium, Fürstlich Braunschweigischen Capellmeister und Cammerorganisten. Erster Theil." Diesem folgten zwei Jahre später, um 1607, drei andere nach; der zweite, acht- und zwölfstimmige Choräle enthaltend, zu Jena; der dritte, acht-, neun- und zwölfstimmige, der vierte, nur achtstimmige mittheilend, zu Helmstädt gedruckt. Diese vier Theile bieten uns zwei- und mehrchörige Bearbeitungen der gebräuchlichsten Singweisen deutscher geistlicher Lieder, hundert an der Zahl, unter denen 23 Tonsätze Melodieen Lobwasserscher Psalmen zum Gegenstande haben. Im Ganzen ist dabei weniger auf eine gelehrte, erschöpfende Durchführung gesehen, wie etwa bei Hans Leo Haßlers fugweise gesetzten Psalmen, als auf eine festlich prachtvolle Wirkung gegenüberstehender Chöre. Nach der Sitte der Zeit des Meisters wurden diese entweder mit Gesang und Instrumentenspiel einander durchweg entgegengesetzt, und auf solche Art eigenthümlich hervorgehoben, oder, theilweise durch Singstimmen und verschiedenartige Instrumente besetzt, wechselten sie bedeutsam mit einander. So stellte man Streich- und Blasinstrumente als Begleiter des Gesanges in dem einen und anderen Chore gegenüber, oder sonderte bei drei Chören diese letzten wiederum nach Holz- und Metallpfeifen, oder auch nach Saiteninstrumenten verschiedener Art, jenachdem diese durch Bogenstrich oder durch Reißen zum Tönen gebracht wurden. In einigen Fällen führt nun Prätorius einzelne Zeilen der Singweise in den gegenübergestellten Chören zuerst nachahmend durch, bevor der eigentliche Wechsel-Chorgesang beginnt, wie z. E. in dem Liede: „Gelobet seyst du Jesus Christ;" oder es gehen solche Nachahmungen Anfangs auch wohl durch acht Stimmen fort, bis diese sich in Chöre sondern, wie in Luthers Liede über den Lobgesang Simeons: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin;" oder gewählte Stimmen aus jedem der zusammenwirkenden Chöre bilden in der Mitte des Chorgesanges an bedeutsamer Stelle einen, aus demselben hervortretenden Einzelgesang, ohne den Fortgang des Ganzen zu unterbrechen, wie in dem dreichörigen: „Herr Gott dich loben wir" die Oberstimmen der Chöre, zu den Worten: „Heilig ist unser Gott," die dann wieder mit der vollen Pracht aller Chöre ertönen. Ist nun der Inhalt dieser vier ersten Theile des Werkes mehr für die Bedürfnisse des Sängerchors, und festliche Ausschmückung des Gottesdienstes bestimmt, so haben die vier spätern dagegen mehr das Bedürfniß des Gemeinegesanges bedacht, zumahl die drei letzten unter ihnen; denn der fünfte hält sich theilweise an das Eine und das Andere. Für die drei früheren Theile hatte Prätorius fürstliche Gönnerinnen und Gönner gesucht: die beiden ersten sind der Herzogin Elisabeth von Braunschweig und der Churfürstin Hedwig von Sachsen, gebornen Prinzessinnen

von Dänemark, der dritte ist dem Grafen Ernst von Holstein zugeeignet, nur der vierte ist ohne Widmung. Die vier letzten sind zu Wolfenbüttel in der fürstlichen Druckerei aufgelegt, in des Verfassers Selbstverlag. Der Titel des fünften kündigt, unter der allgemein beibehaltenen Benennung Musae Sioniae „Geistliche deutsche in der Christlichen Kirche übliche Lieder und Psalmen" an, mit 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 Stimmen, und führt ebenfalls die Jahrzahl 1607. Er ist allen Kirchen des heiligen römisch-deutschen Reiches gewidmet, und Basilius Sadler, damals Hofprediger zu Wolfenbüttel, hat eine Vorrede dazu in würdigem frommem Sinne geschrieben, die jedoch über einzelnes Wissenswerthe uns nicht belehrt. Der Tonsätze sind 166, deren oft sieben bis neun dieselbe Melodie behandeln, so, daß der Singweisen, die wir hier mitgetheilt erhalten, bedeutend weniger sind. Schon hier beginnt auch die Zusammenstellung mehrer örtlicher Singarten derselben Melodie, bemerkenswerth durch die Anschauung, die wir dadurch von der Weise erhalten, wie die Gemeinen in verschiedenen Gegenden die geistlichen Singweisen auffaßten und nach ihren besonderen Bedürfnissen sogar umbildeten. Freilich haben sich dadurch die Tonsätze oft gehäuft, weil der gewissenhaft genaue Herausgeber selbst ganz unbedeutende Abweichungen aufzunehmen für Pflicht gehalten hat; wir haben ihm jedoch immer zu danken für das treue Bild, das er uns dadurch gewährt von dem Bildungsgange des geistlichen Volksgesanges in dem deutschen Choral. Auch einige Sätze älterer oder gleichzeitiger Tonmeister werden uns hier mitgetheilt: von Johann Walter, Jacques de Wert, Johannes Baptista (Bonometti?), Andreas Raselius, Bartholomäus Gesius, und von Prätorius Schüler, Heinrich Grimm, damals einem Knaben von vierzehn Jahren. Der sechste Theil, um 1609 erschienen, enthält nur vierstimmige Tonsätze, und zwar gleich dem fünften, über die damals gebräuchlichen Festmelodieen. Er ist Philipp Sigismund, Herzoge von Braunschweig, postulirtem Bischofe zu Osnabrück zugeeignet, und bringt uns, eben wie der vorangehende, unter besonderen Zahlen, mancherlei örtliche Singarten aus den meisten protestantischen Landschaften: Meissen, Braunschweig, der Mark, Thüringen, den Seestädten, Franken und Schwaben — unter welcher Benennung der damals protestantische Theil Baierns mit begriffen zu seyn scheint — und Preußen, was auch ferner in dem siebenten und achten Theile geschieht. In dem Inhaltsverzeichnisse werden auch die Namen der Liederdichter bemerkt, oder doch der Ursprung der Lieder im Allgemeinen angegeben, namentlich derer, die aus katholischer Zeit stammen. Tonsätze fremder Meister werden durch Angabe ihres Namens über denselben ausgezeichnet, Werke unbekannter Urheber durch die Überschrift „Incerti" als solche angedeutet. Wir begegnen hier wieder dem Johann Baptista; einem sonst nicht vorkommenden Valentin Neander; am öftersten dem Joachim a Burgk, dessen Name aber zuweilen über Sätzen seines Amtsgenossen und Freundes Johann Eccard steht. Die Art, wie Prätorius diese letzten behandelt, werden wir näher besprechen, wenn wir über jenen Meister besonders berichten. Der siebente Theil, in demselben Jahre (1609) herausgegeben, enthält 244 Tonsätze, jedoch nur 240 für den Gesang bestimmte. Von den vier letzten sagt der Verfasser: er habe, auf etlicher Organisten inständiges Anhalten, vier deutscher Psalmen ohne Text hinten andrucken lassen, damit ein angehender Organist, welchem sie etwa gefallen möchten, dieselben also zum Gebrauch aus den Noten wiederum in die Tabulatur bringen möge. Es sind die Melodieen der Lieder: Ein' veste Burg ist unser Gott; Christ unser Herr zum Jordan kam; Wir glauben all' an einen Gott; Nun lob' mein' Seel' den Herren. Die letzte, als die eines Lobliedes, und von frischer, belebter Bewegung, hat dem Meister nur zu allerhand melodischen Auszierungen in der Hauptstimme und den begleitenden Gelegenheit gegeben, an denen ein Organist seine Handfertigkeit zeigen kann; für die andern hat er dagegen die Darlegung seiner contrapunktischen Kunst aufgespart, indem er die

einzelnen Zeilen der Singweisen theils in fugirten Sätzen von mancherlei Art durchführt, theils sie als festen Gesang benutzt, meist indem er ein Tongebäude über ihnen, als dessen Grundlage, aufrichtet. Diese Sätze, mit Fleiß und Gewandtheit gearbeitet, zeigen uns die Stufe, auf der die Kunst des Organisten am Schlusse des 16ten und Beginne des 17ten Jahrhunderts stand, und sind deshalb nicht ohne Wichtigkeit; wir werden künftig sehen, wie Prätorius in späterer Zeit bei seinen geschmückten Behandlungen ganzer Lieder und ihrer Melodieen, für Gesang und Instrumente, sich ihnen wiederum angeschlossen hat. Was die eigentlichen Lieder dieses siebenten Theils betrifft, so stehen unter ihnen die Katechismuslieder voran; ihnen folgen Lieder von der Buße, Rechtfertigung, dem Abendmahl, Dankgesänge, und Lieder vom christlichen Leben und Wandel. Johann Walter, Christoph Buel, Joachim a Burgk, D. Nicolaus Selneccer erscheinen hier als Urheber der aufgenommenen fremden Tonsätze. Dieser Theil ist den weiblichen und männlichen Vorstehern aller Klöster und Stifter in den Braunschweigischen Landen gewidmet, Fürstinnen, Äbtissinnen, Dechantinnen, Canonissinnen; Prälaten, Äbten u. s. w. Am reichsten an Tonsätzen ist der achte Theil des Werkes, der um 1610 erschien; er enthält deren 302, und ist den Landständen des Herzogthums Braunschweig zugeschrieben. Der Titel dieses Theiles belehrt uns, daß er nicht allein Kirchenlieder enthalte, sondern auch solche, die „in Häusern" gesungen werden, auf die gemeinen, und andere, an unterschiedenen Orten gebräuchliche Melodeyen; er bemerkt, daß diese alle „contrapuncto simplici, nota contra notam" gesetzt seyen (wie wir es schon in den vorangehenden Theilen finden), und daß sich darunter „einundzwanzig an der Zahl, anderer Componisten" befänden. Diese sind: Joachim a Burgk, Erythräus, Gesius, Valentin Hausmann, Jacob Meilandus, und D. Nicolaus Selneccer, über deren drei wir kurz zuvor berichteten, und von andern noch handeln werden. Die Gesänge sind unter folgende Abtheilungen gebracht: von Creuz, Verfolgung, Anfechtung; von der christlichen Kirchen; von Tod und Sterben; vom jüngsten Tage; Morgen- und Abendgesänge; Schlußgesänge. Es sind unter ihnen drei, deren Dichter Prätorius ohne Zweifel ist, da er sich selber als solchen nennt. Zuerst Nro. 32 über den 23sten Psalm:

Der Herr ist mein getreuer Hirt,
An dem mir nichtes mangeln wird,
Weid' mich auf grüner Auen,
Zum frischen Wasser er mich leit',
Für wem sollt' mir denn grauen?

Dieses Lied ist, wie seine fünfzeilige Strophe zeigt, des gleichen Anfangsverses ungeachtet, doch von denen des Wolfgang Mosel und D. Cornelius Becker über denselben Psalm auch in seinem Baue ganz verschieden, welche beide die siebenzeilige iambische Strophe des Liedes „Nun freut euch lieben Christengmein" haben; man darf es daher nicht mit ihnen verwechseln, wie wohl zuweilen geschehen ist. Ein zweites ist das bekannte Morgenlied (Nro. 25):

Ich dank' dir schon durch deinen Sohn rc.

ein drittes (Nro. 291), von nur einer Strophe, lautet:

Wir danken Gott für seine Gaben,
Die wir von ihm empfangen haben.
Wir bitten unsern lieben Hern,
Er woll' uns hinfort mehr beschern.

Es bleibt nur die Frage: ob Prätorius auch als Sänger der Melodieen dieser Lieder gelten könne? Am wahrscheinlichsten möchte dieses von dem ersten derselben anzunehmen seyn. Denn die Anfangsbuchstaben des Namens unseres Meisters stehen über dem Tonsatze (M. P.), und auf diese Weise pflegt er gewöhnlich deren Urheber zu bezeichnen. Hier aber könnte eine solche Bezeichnung immer nur auf die Melodie zu beziehen seyn, weil die Urheberschaft, den Tonsatz betreffend, doch vorausgesetzt werden müßte. Allein diese Bezeichnungsart entscheidet dennoch nicht, denn Prätorius ist dabei nicht immer folgerecht verfahren, zuweilen deutet er auf diese Weise auch die Liederdichter an, wie denn über einigen Tonsätzen der Name des Joach. Magdeburg steht, von dem nicht bekannt ist, daß er irgendwie ausübender Tonkünstler gewesen, wenn wir ihn auch als Liederdichter kennen*). Bei dem zweiten und dritten Liede aber ist es noch weniger wahrscheinlich, daß er der Sänger ihrer Melodieen sey. Prätorius hat nämlich in seinem Inhaltsverzeichnisse vor den Zahlen und Anfängen der Lieder zuerst eine Colonne, überschrieben: „Autores compositionis und Kirchenmelodey," die in den meisten Fällen ganz unausgefüllt bleibt, oder in der doch nur die Namen der Landschaften stehen, in welchen die mitgetheilten, örtlichen Singarten üblich sind. Hinter den ersten Liedzeilen kommt dann eine zweite Colonne, worin die „Autores textus" aufgeführt sind. Findet es sich nun, daß Dichter, Sänger und Tonsetzer sich in einer Person vereinigen, so steht deren Name in der ersten sowohl als letzten Colonne, wie z. B. im siebenten Theile Nro. 236 bei dem Liede: „Hilf Herr mein Gott," der Name D. Nicol. Selneccer in beiden Colonnen zu finden ist; wogegen er im achten Theile Nro. 272 bei dem Liede: „Nun laßt uns Gott den Herren" nur in der ersten, nicht der letzten steht, in welcher der Name Ludwigs Helmbold, als des Dichters, angetroffen wird. Bei den letzten beiden, hier eben besprochenen Liedern enthält aber nur die letzte Colonne, nicht die erste, die Buchstaben M. P. C., deren letzter auf des Verfassers Vaterstadt Creuzburg deutet, wie dieser denn auch wohl allen dreien zusammengenommen die Deutung zu geben pflegt, daß sein wahres Vaterland der Himmel sey, in seinem Wahlspruche: Mihi patria coelum. Man wird vielleicht einwenden, daß es bei ihm der Ausfüllung der ersten Colonne nicht erst bedurft habe; daß ein Tonmeister, der ein geistliches Lied dichte, dasselbe auch wohl mit seiner Singweise zugleich werde erfunden, und diese unmittelbar mit ihrer harmonischen Ausgestaltung erdacht haben. Allein diese Voraussetzung ist nicht entscheidend. In dem siebenten Theile (Nro. 66) nennt Prätorius sich als Dichter des Liedes: „Mein Gott, mein Gott, o Vater mein," dessen Melodie ist aber die bekannte, alte, des Liedes: An Wasserflüssen Babylon. Er hat also auch für seine Lieder fremde Melodieen entlehnt, und kann deshalb bei den zuletzt genannten beiden es ebenfalls gethan haben. Darum

*) Joachim Magdeburg gab im Jahre 1572 (bei Georg Baumann zu Erfurt) ein Werkchen in vier Stimmbüchern heraus, unter dem Titel: „Christliche und tröstliche Tischgesänge mit Vier Stimmen, damit man vor und nach Tisch den lieben Gott anrufen, vnd für seine väterliche Güte ehren, loben und danken mag. Der lieben Jugend zu gut zusamm geschrieben, Vnd mit Text, so dazu dient, zum Theil verendert vnd verbessert. Durch Joachimum Magdeburgium, Gardelebensem." Es ist seinen beiden Söhnen, Matthias und Joachim, am 21sten Mai 1571 von Erfurt aus mit einer schönen, herzlichen, christlichen Ermahnung zu gottseeligem Leben, in Form eines Testaments, gewidmet, und enthält Gesänge zu vier Stimmen für den Sonntag und alle Wochentage, Mittags und Abends zu singen. Von wem die Tonsätze herrühren, ist nicht gesagt. Sie sind meist einfach, wenige nur zeigen einen Versuch kunstvoller Ausführung; von Bedeutung ist keiner derselben. Es ist hier die einzige Gelegenheit, dieses Werkchens, das mehre bekannte Choralmelodieen enthält, zu gedenken. Denn unter den Setzern dieses Zeitraums durften wir Joachim von Magdeburg nicht aufführen, da er sich selber als solchen nicht nennt; für sich genommen aber veranlaßten die Tonsätze seines Buches zu keiner Erwähnung. Wenn Prätorius einen oder den andern derselben entlehnt und ihn mit dem Namen des Herausgebers bezeichnet, so hat er damit wohl nur die Quelle andeuten wollen, woraus er ihn schöpfte.

dürfen wir deren Singweisen, weil sie uns in seinem Werke zum ersten Mahle vorkommen, noch nicht die seinigen nennen, um so weniger, weil wir finden werden, daß bei ihm die Gabe des Setzers die des Sängers bei weitem überwog, und daß jene in der Mehrzahl seiner umfangreichen Werke die ausschließend hervortretende ist. — In dem neunten Theile der Sionischen Musen, der um 1610, zu Wolfenbüttel gedruckt, erschien, verläßt Prätorius wieder die in dem sechsten, siebenten und achten, zum Theil auch dem fünften, beobachtete Weise; die Gesänge in demselben sind, wenn auch auf kirchliche Weisen gesetzt, nicht sowohl für den Gebrauch in der Kirche bestimmt, für den Sängerchor oder die Gemeine, sondern zum Hausgebrauche. Dem Titel zufolge sind sie „mit zwei und drei Stimmen auf Mutetten, madrigalische, und sonsten noch eine andere vom autore erst erfundene Art gesetzet, wie davon in der nota autoris ad lectorem musicum wahrer Bericht zu befinden.“ Diese neue Art des Satzes besteht, nach des Verfassers Berichte, darin, daß „etwa eine Clausul mit dem Texte aus dem Choral genommen, und dieselbe contrapunktsweise zum ganzen Choral durch und durchgeführt ist.“ So geschieht dies unter andern bei der dreistimmigen Behandlung der 13ten Strophe von dem Liede:

„Es ist das Heil uns kommen her,“*)

für zwei Diskante und einen Alt. Nur bei der ersten Zeile:

„Sey Lob und Ehr mit hohem Preis“

führt dieser letzte den festen Gesang; mit der zweiten Zeile derselben:

„Um dieser Gutthat willen“

ergreift ihn die Oberstimme, und gegen sie führen nunmehr die beiden anderen die melodischen Wendungen der zweiten und vierten Zeile durch, welche die Worte begleiten:

„Um dieser Gutthat willen“

und

„Der woll' mit Gnad' erfüllen,“

welche letzten auf die der vorangehenden Zeile: „Gott Vater, Sohn und heiliger Geist“ sich beziehen. Die geringe Zahl der Stimmen, die melodischen Auszierungen in denselben, ihre Verflechtung in Nachahmungen, ihr meist bewegter Fortschritt, alles dieses deutet dahin, daß diese Gesänge zu häuslicher, geistlicher Ergötzung kunstgeübter Sänger bestimmt gewesen. Nur zuweilen, und nicht ohne künstlerische Absicht, tritt eine größere Stimmenzahl ein, als die gewöhnlich angewendete von zwei oder drei Ausführenden. In dieser Art hat Prätorius die vier ersten Strophen des Liedes behandelt: Wie schön leuchtet der Morgenstern. Von zwei Diskantstimmen wird die erste Strophe ausgeführt; die zweite von einem Alt und zwei Tenoren; die dritte tragen die vier gewöhnlichen Chorstimmen in einfachem Satze vor, doch so, daß bei der Wiederholung der Melodie der ersten drei Zeilen zu der vierten, fünften und sechsten, statt der anfänglichen Fortbewegung im geraden Takte, und in langgehaltenen Tönen, nunmehr in Noten geringerer Geltung der Fortschritt rascher, und durch rhythmischen Wechsel mannichfacher wird, bis zu dem zweiten Theile der Melodie der dreitheilige Takt, durch den vorangehenden Rhythmus angedeutet, bis an das Ende herrschend hervorbricht. Die vierte Strophe „Von Gott kömmt nur ein Freudenschein“**) wird nun, in stets anwachsender Stimmenfülle, einem fünfstimmigen Chore, ebenfalls in einfachem Satze zuge-

*) S. Beispiel Nro. 98.
**) S. Beispiel Nro. 99.

theilt. Für die sechs ersten Zeilen dauert der vorangegangene, ungerade Takt fort; erst mit dem zweiten Theile der Singweise zu den Worten:

Nimm mich freundlich in dein' Arme

tritt der gerade ein; mit großem Nachdruck, langgehalten, wird das Wort freundlich gesungen; von da wird die Bewegung etwas rascher, bis am Schlusse, zu der Zeile:

Auf dein Wort komm ich geladen

der immer breiter, feierlicher gewordene Gesang in vollem Tonstrome dem Ende entgegen schreitet. Ähnlich verfährt Prätorius mit den drei Strophen des Liedes: „Wachet auf, ruft uns die Stimme." Ein Tenor und Baß tragen die erste vor, die einzelnen Zeilen der Melodie in zweistimmigen Nachahmungen gegeneinander ausführend. Bei der zweiten erscheinen zwei Diskante und ein Tenor; zu den Nachahmungen jener bildet dieser Anfangs einen festen Gesang mit den drei ersten Zeilen der Singweise; zu den drei folgenden tritt eine andere Behandlungsart ein, hier nehmen die Stimmen die einzelnen Wendungen der Melodie einander ab, so daß diese sich zwischen sie vertheilt, und aus ihrer Verflechtung immer noch herausgehört werden kann. Der zweite Theil (Abgesang) des Liedes beginnt mit ganz einfach, Ton gegen Ton, vorgetragenen dreistimmigen Sätzen, die aus den Wendungen der Singweise zu den drei nächsten Zeilen des Liedes geschöpft sind, und sie in allerhand Versetzungen hören lassen. Mit den Worten:

Wir folgen all' zum Freudensaal

tritt die tiefere Stimme den höheren voran, welche ihr dann in zweistimmigem Gesange nachfolgen; erst mit der letzten Zeile:

Und halten mit das Abendmahl

ergreift die erste Stimme die Schlußzeile der Melodie als festen Gesang und wird nun von den andern beiden umspielt. Die dritte Strophe ist einem vierstimmigen Chore zugetheilt; ihre drei ersten Zeilen ertönen, prächtig und bewegt, in dreitheiligem Takte:

Gloria sey dir gesungen ꝛc.

zu den nächsten drei wechselt dieser mit dem graden, und erst zu den letzten beiden Zeilen tritt jener wiederum ein, und beschließt das Ganze.

Für unseren unmittelbaren Zweck, und an diesem Orte, hätten wir, scheint es, bei diesen Sätzen so lange nicht verweilen dürfen. Wir stehen jedoch bei ihnen an der Grenze der älteren künstlerischen Richtung unseres Meisters; sie deuten bereits die spätere an, und werden dadurch ein Anknüpfungspunkt, wenn wir in der Darstellung des evangelischen Kirchengesanges in dem folgenden Jahrhunderte den Bericht über ihn wieder aufnehmen. Hier aber hatten wir von ihnen zu handeln, weil sie sein umfangreiches Werk beschließen, dem er wohl nur, um der Neunzahl der Musen willen, diesen neunten Theil noch beigerechnet hat. Er enthält 216 Tonsätze im Ganzen, und ist dem Churfürsten Christian von Sachsen, und dessen beiden Brüdern, Johann Georg, und August, Herzogen zu Sachsen, gewidmet. Im folgenden Jahre 1611 hat ihn Prätorius unter einem neuen Titel: Bicinia und Tricinia Michaelis Praetorii C. in eigenem Verlage einzeln herausgegeben, und Michael Heringen zu Hamburg dessen Verkauf übertragen; dadurch scheint er selber einzugestehen, daß die darin enthaltenen Tonsätze, auch unabhängig von seinem größeren Werke, eine eigene Sammlung bilden.

Wir zählten in den ersten vier Theilen der Sionischen Musen des Michael Prätorius 100 Tonsätze, in dem fünften 166, in dem sechsten 200, in dem siebenten 244, in dem achten 302, und 216 in

dem neunten; das ganze Werk enthält also die bedeutende Anzahl von 1248 Tonsätzen. Da der Verfasser von vielen Melodieen nicht allein mehre Tonsätze giebt, sondern auch bei jenen viele örtliche Singarten mittheilt; da zu verschiedenen Liedern oft dieselbe Melodie angewendet wird; so ist leicht zu erachten, daß die Zahl der Melodieen der von den Tonsätzen nicht gleichkommen werde, zumahl wenn diejenigen Sätze nicht mitgerechnet werden, welche nicht sowohl blos motettenhafte Behandlungen bekannter geistlicher Singweisen sind, als vielmehr überall keine kirchliche Weise als Grundmelodie durchführen oder begleiten. Da es nicht ohne Interesse seyn kann, zu übersehen, in welchem Maaße die Zahl der Kirchenmelodieen in der lutherischen Kirche im Laufe des ersten Reformations-Jahrhunderts angewachsen sey, und wir in Prätorius Werke unbezweifelt die vollständigste Sammlung der um das Ende dieses Zeitabschnittes in derselben gebräuchlichen besitzen, so zählte ich die in dem fünften bis achten Theile der Sionischen Musen gesetzten Weisen, weil eben diese vorzugsweise für kirchlichen Gebrauch zusammengestellt sind, nahm aber dabei auf jene örtlichen Abweichungen, bloßen Wiederholungen, und Sätze ohne kirchliche Weisen in strengerem Sinne, keine Rücksicht. Es bedarf zu einer solchen Zählung einer genauen Vorarbeit, da dem Werke ein allgemeines Verzeichniß, ja, den einzelnen Theilen desselben ein alphabetisches fehlt, die Lieder vielmehr in den besonderen Verzeichnissen jeden Theiles nach ihrem Inhalte zusammengestellt sind, ohne auch nur in diesen einzelnen Abschnitten die alphabetische Folge zu beobachten, oder das Wiederkehren derselben Singweise zu verschiedenen Liedern anzudeuten. Man kann also, auch bei aller Sorgfalt, nicht vollkommen vor einem Irrthume sicher seyn, darf aber doch ein, auch nur im Allgemeinen richtiges Ergebniß für den hier obwaltenden Zweck als genügend annehmen. Ich zählte nun in dem fünften Theile 68, in dem sechsten 109, in dem siebenten 167, in dem achten 193, im Ganzen also 537 Melodieen. Enthielt nun Johann Walters Gesangbuch vom Jahre 1524, die erste vollständigere, geistliche Liedersammlung des 16ten Jahrhunderts, für 32 deutsche Lieder in 38 Tonsätzen nur 35, ältere, oder damals entstandene, Singweisen; so sehen wir, daß der Melodieenschatz der Kirche in den folgenden 85 Jahren bis 1610, wo Prätorius Werk erschien, sich um deren 502 vermehrt habe, eine Zahl, die, auch vorausgesetzt, daß bei der Aufrechnung in diesem Werke kein Irrthum vorgefallen sey, freilich immer nicht ganz genau seyn wird, weil Prätorius manche auch ältere Melodieen aufgenommen hat, die wir bei Walter noch nicht finden, wogegen von den dort gesammelten wiederum manche später außer Gebrauch gekommen, und von Prätorius seinem Buche nicht einverleibt ist. Es handelt sich hier aber auch nur um dasjenige, was zu einem bestimmten Zeitpunkte in Gebrauch war, und davon, um wie viel dieses Gebräuchliche innerhalb eines gewissen Zeitraums sich vermehrt habe, gleichviel, ob das später Hinzugekommene in jenem früheren Zeitpunkte schon vorhanden war, oder nicht; unterschieden wir ja doch bei diesem Vermehren eine aneignende Thätigkeit, und eine schaffende! Was aber, durch die eine wie die andere Thätigkeit, in diesem Zeitraume gesammelt oder entstanden war, das sehen wir in Prätorius Werke zu einem Gesammtbilde zusammengestellt, bei dem er nicht vergessen hat, die eigenthümliche, oft sonderbare Weise aufzubewahren, wie es, von Munde zu Munde gehend, durch Hören und Nachsingen verbreitet, sich ausgestaltet, oft auch zu seinem Nachtheile verändert hat, doch stets das Gepräge einer besonderen Auffassungsweise noch trägt, die sich bald hinneigt zu den Grundformen des alten geistlichen Gesanges der Vorzeit, bald zu denen des Volksgesanges, in welche es dasjenige umschmilzt, das ursprünglich jene ersten an sich trug. Darum stellen wir ihn mit Recht an das Ende dieses merkwürdigen Zeitabschnittes, den wir bei ihm, wie von einer Höhe überschauen, die einen weiten, mannichfaltigen Überblick gewährt, wie wir denn auch das innere Leben,

die harmonische Bedeutung der bis zu seiner Zeit entstandenen Singweisen in seinen einfachen Sätzen auf das Erfreulichste entfaltet sehen, und, wir dürfen es sagen, in ihm und den zuvor besprochenen Meistern, — nur völliger bei ihm, seines größeren Reichthums wegen, — alle die eigenthümlichen Züge durch die Harmonie ausgedrückt finden, welche die ältere geistliche Tonkunst auszeichnen, die im 16ten Jahrhunderte, unter der Herrschaft der Kirchentöne, ihre vollste Blüthe erlebte. Was auch in späterer Zeit Großes und Herrliches geschaffen wurde auf dem Gebiete des deutsch-evangelischen Liedergesanges, es trägt doch diese Farbe nicht mehr, weil seine Blüthe nicht mehr auf gleichem Boden erwächst, und was wir von späteren Sätzen älterer Kirchenmelodieen besitzen, zumahl aus der frühesten Hälfte des folgenden Jahrhunderts, kann höchstens ein ehrenwerthes Fortbilden in dem früheren Sinne genannt werden, ohne daß das daraus Hervorgegangene an sein Vorbild reichte. Ein Meister nur betrat, hundert Jahre später, einen ganz neuen Weg, indem er, seine Zeit abspiegelnd, und dennoch seine durch sie bedingte, aber, soweit das überhaupt von irgend einem Künstler gesagt werden kann, von ihr doch selbständig gelös'te Eigenthümlichkeit in ganzer Fülle offenbarend, auch ein Bild seiner Vorzeit und ihrer Tonanschauung zurückstrahlte. Es ist Johann Sebastian Bach, auf den wir hinweisen, nicht um irgend einer, eben hier durchaus nicht statthaften Vergleichung willen, sondern um anzudeuten, dasjenige, was mit Prätorius seine lebendig fortschreitende Entfaltung zu enden scheine, sey ein Jahrhundert später noch in ganz neuer, veränderter Gestalt einer solchen dennoch wiederum theilhaftig geworden.

Prätorius hauptsächliches Verdienst besteht in der sinnig angewendeten Gabe des Setzers; als Erfinder steht er um Vieles zurück gegen die Begabteren unter seinen Zeitgenossen. Mag er jene Gabe, die wir ihm nachrühmen, mit Manchem unter diesen theilen, mag er, im Einzelnen, selbst von ihnen übertroffen werden; mögen seine Tonsätze, eben weil ihrer eine so große Anzahl ist, weil sie über so manche, nur in ganz unwesentlichen Zügen verschiedene Singweisen sich verbreiten, nicht alle von gleichem Werthe seyn: er wird unter Allen, die sich eine gleiche Aufgabe stellten, immer ausgezeichnet dastehen, weil er sie in so großem Sinne gefaßt hat. Bei keinem finden wir einen gleichen Reichthum an Melodieen so mannichfachen Ursprungs; er bietet uns deren aus allen den Quellen des evangelischen Kirchengesanges, die wir zuvor besprachen, und die erlesensten unter ihnen, die durch ihre Wendungen und Ausweichungen am meisten hervorragenden, hat er auch stets mit der größesten Liebe gesetzt; von vielen unter ihnen sind seine Behandlungen die einzigen, die wir aus seiner Zeit, ja, die wir überhaupt besitzen. Einige fanden wir zu betrachten bereits früher Gelegenheit, als wir jene Quellen unseres Kirchengesanges betrachteten, ihren Werth prüften, ihre Bedeutung zu entwickeln strebten; es genüge, an das damals Gesagte zu erinnern. Dort galt es, das eigenthümliche Wesen desjenigen darzustellen, was, als Erzeugniß einer bestimmten Richtung der Kunstthätigkeit auf einem andern Gebiete, der evangelische Kirchengesang sich angeeignet hatte; ist es an seiner Stelle durch unseres Meisters Behandlung in seinem vollen Lichte erschienen, so wird diese um so mehr ihm hier zum Ruhme gereichen, und sein Verdienst, mit dem wir uns hier vorzugsweise beschäftigen, recht hervortreten lassen. Die alten lateinischen Gesänge: Grates nunc omnes, und Mittit ad virginem, in ihren Übertragungen: Danksagen wir alle Gott, unserem Herren Christo, und: Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort; das deutsche Judaslied, und jenes von der Rose aus zarter Wurzel entsprungen, die das heilsame Röslein brachte; die aus dem geistlichen Gesange der Brüder herübergenommenen Singweisen; viele andere außer ihnen, werden, sind sie nur erst allgemein gekannt und gewürdigt, seinem Namen auch als Künstler die Ehre wieder gewinnen, die ihm gebührt. Er ist reich an eigenthüm-

lichen Auffassungen der Modulationen seiner Melodieen, und prägt diese in einer Weise aus, die demjenigen, der nur die Tonzeichen lies't, oder auf dem schnell verklingenden Klaviere den Gang der Harmonie sich deutlich macht, als Härte erscheinen kann. Meist aber verschwindet alle Herbigkeit, wenn seine Sätze durch sinnige Sänger mit zartem Verschmelzen der Töne vorgetragen werden; ein Hauch des Feierlichen, Geheimnißreichen, weht uns dann aus solchen Stellen entgegen. So am Schlusse der ersten Melodiezeile des Liedes über Maria's Lobgesang: „Mein' Seel' erhebt zu dieser Frist.“*) Man erwartet hier einen Schluß in den Grundton des Mixolydischen; nur so scheint unsere, dieser Tonart angehörende Melodie verstanden werden zu können, alle vorangehenden Schritte, die ganze Entwicklung der Harmonie deutet darauf hin. Allein diese wendet sich nach c; eine Ausweichung, in der eben hier ein stiller, heiliger Friede, eine tiefe Reinheit des Gemüthes sich abspiegelt, wie sie dem kirchlichen Gesange, und zumahl diesem ersten aller evangelischen Lieder vor Allem geziemt. Dazu kommt, daß sie der Tonart vollkommen angemessen ist, ihre Eigenthümlichkeit lebendig zur Anschauung bringt, und den unmittelbar folgenden Schritt nach f, — der siebenten, eben sie bezeichnenden, Stufe von ihrem Grundtone aus, — ungezwungen einleitet.

Michael Prätorius große Bedeutung für den einfachen Choralsatz wird recht anschaulich, wenn wir ihn mit seinem, als Erfinder um so Vieles begabteren Namensgenossen Hieronymus Prätorius vergleichen, den er in jener Art des Satzes so sehr überragt. Beide halten sich frei im Ganzen von den Flecken, die wir bei anderen mitlebenden Tonkünstlern finden, die sich in dieser Setzweise versuchten; eine Vergleichung zwischen beiden kann also, da in der größeren oder minderen Freiheit von solchen Fehlern der Vorzug des einen vor dem andern nicht zu suchen ist, um so reiner ihren wirklichen Werth in das Licht stellen. Beide haben eine Singweise gesetzt, die außer bei ihnen, so weit meine Forschungen reichen, im mehrstimmigen Tonsatze nur einmahl noch angetroffen wird**): die dem Liede Luthers: „Sie ist mir lieb, die werthe Magd,“ und dem der Brüder: „Heilig und zart ist Christi Menschheit“ gemeinschaftliche, aus deutschem Volksgesange stammende.***) Sie ist äolischer Tonart, und betrachtet man sie für sich selbst, ohne Rücksicht auf eine beider Bearbeitungen, so ist leicht zu erkennen, daß diese ihre Grundtonart zwischen ihren zwei Hauptbeziehungen, zu der ionischen und der phrygischen Tonart, sich fortdauernd bewegt, neben denen hin und wieder nur die zu der mixolydischen erscheint; daß sie also, auch melodisch bereits, auf das Vollkommenste ausgeprägt ist. Hieronymus sowohl als Michael Prätorius haben dies auch wohl beachtet; dasjenige aber, wodurch sie im Einzelnen sich unterscheiden, zeigt, daß Michael die Eigenthümlichkeit der Tonart sinniger aufgefaßt habe. Er beginnt mit dem weichen Dreiklange auf dem Grundtone A, welchem er den, ebenfalls weichen, von dessen Oberquinte, E, anschließt. Die Oberstimme, die in der ursprünglichen Melodie von c um eine Quarte nach g herabsteigt, schreitet nicht unmittelbar so fort in der Gestalt, die sie durch Elers Einrichtung für das Lied Luthers gewonnen hat, und der beide Tonsetzer sich anschließen; sie thut es in einer auf dem letzten Viertheil des beginnenden Tones angebrachten, schrittweise durch h a nach g hinabeilenden Auszierung. Als solche behandelt sie Michael; so geht sie, bei verweilender Grundharmonie, leicht und flüchtig vorüber, ohne die Aufmerksamkeit in Anspruch zu nehmen, und erscheint nicht

*) S. Beispiel Nro. 95.

**) Bei Heinrich Grimm, in seinen Tonsätzen zu Cremcows Cithara Davidica Luthero-Becceriana. Den Tonsatz des ursprünglich weltlichen Liedes, wie wir ihn zuerst 1512, und dann bei Forster antreffen, habe ich nicht mitgezählt.

***) S. Beispiel Nro. 67 und 68 diese beiden Tonsätze.

als wesentlicher Theil der Melodie, wie sie es denn auch nicht ist. Ganz anders Hieronymus. Daß er den beginnenden Ton der Melodie, c, nicht als kleine Oberterz des Grundtons ansahe, sondern ihm seinen harten Dreiklang untergelegt hat, wird man nicht tadeln dürfen: man könnte eher der Heiterkeit sich freuen, die der Anfang des Ganzen dadurch erhält. Aber nun wird jene bloße Auszierung mit Nachdruck, ja, man dürfte sagen, mit Schwerfälligkeit behandelt; eine neue Harmonie wird bei ihrem Eintritte eingeführt, alle Stimmen setzen sich dazu in Bewegung, ja es wird ein Gewicht gelegt auf jeden einzelnen ihrer Töne, deren erstem der Zusammenklang der kleinen Terz und großen Sexte, dem zweiten der der kleinen Septime, kleinen Terz und Quinte sich untergelegt findet, ein mißklingender, wenn auch nur vorübergehend erscheinender, doch regelmäßig aufgelös'ter. In gleichem Sinne behandelt Hieronymus den Tonfall des Aufgesanges der Melodie, nach der ionischen Tonart: die auch hier in auf- und absteigenden, schrittweisen Gängen vorkommende Auszierung wird mit ähnlichen in allen andern Stimmen begleitet. Die Unterstimme schreitet, bis zu dem gewöhnlichen Schlußfalle durch Quinte und Octave, terzenweise, Ton gegen Ton, mit der Melodie fort; die Mittelstimmen auf ähnliche Art in der Gegenbewegung. Das Gewicht, das auf diese Stelle dadurch gelegt wird, zerstört ganz die Anmuth, die jener Schmuck sonst in der Oberstimme gewinnt, wenn er wie ein eben erst frei erfundener erscheint. So läßt ihn Michael erscheinen; bis die Oberstimme die äußerste Tonhöhe erreicht hat, zu der sie aufsteigend gelangt, tönen die begleitenden Stimmen mit bleibender Harmonie fort; erst dann, während nun jene forthallt, führen sie eine leichte, entsprechende Auszierung dagegen aus, die harmonisch genommen, auch nur auf das Einfachste den Schlußfall einleitet. In dieser Art,— wie ihm gegenüber Hieronymus in der seinigen, — hat er jede im Laufe des Ganzen noch vorkommende melodische Auszierung gefaßt, und dadurch, wie dem Gesange größere Einfachheit, so der Oberstimme erhöhte Bedeutung gegeben, vor jenem also ohne Bedenken den Preis gewonnen. Eben so gebührt ihm dieser deshalb, weil er die vorkommenden, bezeichnenden Ausweichungen, schärfer, bestimmter, ausgeprägt hat. Nur bei ihm finden wir die eigenthümliche Art der Behandlung phrygischer Tonschlüsse in ihrer doppelten Gestalt. Als halben Schluß zuerst in der, auch anderen weichen Tonarten gemeinsamen Art, durch den harten Dreiklang auf dem phrygischen Grundtone, nach dem weichen auf dem äolischen; so in der zweiten Zeile des Abgesanges der Melodie, oder der zweiten Hälfte der ersten Zeile des Gedichtes an eben dem Orte. Als Vereinigung sodann des ab- und des aufsteigenden phrygischen Tonfalls im harmonischen Zusammenklange, am Schlusse der folgenden, dritten Zeile des Liedes. In dieser Weise hat Hieronymus keine der vorkommenden phrygischen Ausweichungen behandelt, sondern sie entweder ganz äolisch genommen, oder vorkommende Modulationen anderer Art phrygisch gefaßt, wie die mixolydische am Schlusse der dritten melodischen Zeile des Abgesanges, wo dann, wegen der eingeführten zwei weichen Dreiklänge, deren letzter durch den mixolydischen Grundton (g) bedingt wird, das Gepräge des halben Schlusses, und damit auch eines phrygischen, nothwendig verloren geht. Daß Michaels Sinn um Vieles feiner und sicherer gewesen, wie für die Eigenthümlichkeit der Melodieen und ihrer Wendungen, so für deren harmonischen Gehalt, daß er Beides durch seine begleitenden Stimmen meisterlicher hervorzuheben gewußt, zeigt sich auf das Deutlichste an diesem Beispiele. Es tritt nicht minder hervor bei Vergleichung ihrer Tonsätze der mixolydischen Singweise des Judasliedes*). Man darf eingestehen, daß Hieronymus, der sich hier einer örtlichen Singart mit einem unregelmäßigen, dorischen Ausgange anzuschließen hatte,

*) S. beide Tonsätze Nro. 91 und 67 der Beispielsammlung.

weniger begünstigt gewesen sey; doch stimmen bis auf diese, die Tonart verdunkelnde Abweichung in dem angehängten: „Kyrie eleison, Christe eleison" die von beiden Tonkünstlern behandelten Melodieen im Wesentlichen überein. Hier war nun die Aufgabe, durch die Harmonie das Gepräge der Tonart sofort im Anfange bedeutsam hervorzuheben. Denn bei unserer Singweise verzögert sich die der mixolydischen Tonart eigenthümliche Ausweichung in die Oberquarte ihres Grundtons — in das Jonische — bis zum Schlusse der dritten Doppelzeile, die erste aber schließt in dem Grundtone selbst. Michael hat diese Aufgabe erkannt: er schließt die Hälfte der ersten Zeile mit dem weichen Dreiklange von d, der, auch abgesehen von seiner treflichen Wirkung nach zwei harten Dreiklängen, schon dadurch die volle Eigenthümlichkeit des Mixolydischen darlegt, daß die ihn bezeichnende kleine Terz zugleich die siebente Stufe dieser Tonart ist, durch welche sie ihr wesentliches Gepräge erhält. Hieronymus hat in dieser ganzen Doppelzeile eine Reihe harter Dreiklänge, an der bezeichneten Stelle aber den Sextaccord auf der dritten mixolydischen Stufe in der Grundstimme; man vernimmt bei ihm nur eine harte Tonart unserer Gegenwart, und keine kirchliche. Dagegen ist unter den vielen Motetten Michaels keine, die an geistreicher, bedeutsamer Anordnung und Kraft des Ausdrucks sich einer des Hieronymus vergleichen könnte, namentlich unter denen, die er um 1599 zu Hamburg bei Philipp de Ohr herausgab.

Michael Prätorius hat aber auch dem lateinischen Kirchengesange nicht minderen Fleiß gewidmet, als dem deutschen; war doch um seine Zeit jener zu großem Theile noch in der evangelischen Kirche heimisch geblieben, wie es die Werke des Lucas Lossius, Opsopöus und Eler uns zeigen. Gleichzeitig mit seinen ersten Arbeiten über deutsche Kirchenmelodieen, um 1605, erschien bei Wagemann zu Nürnberg unter dem Titel: Musae Sioniae latinae eine Sammlung lateinischer Motetten von seiner Arbeit zu vier bis sechzehn Stimmen, theils freie Erfindungen, meist auch auf alte lateinische Choralmelodieen gearbeitet. Allein erst mit der Vollendung seiner deutschen Sionischen Musen durch deren neunten Theil, um 1611, gab er seine Leiturgodia Sionia heraus, in vier selbständigen Theilen: der Missodia, Hymnodia, Megalynodia und Eulogodia. Die erste enthält, nach der Verschiedenheit der Melodieen an den hohen Festen, denen der Maria, der Apostel, und den gewöhnlichen Sonntagen, die Hauptgesänge der Messe sowohl, als die dabei vorkommenden Collecten, Responsorien, Präfationen u. s. w. bis zu acht Stimmen. Die Hymnodia bringt uns mehrstimmige Bearbeitungen von 24 Hymnen, deren Melodieen, bis auf zwei, aus der Psalmodia des Lucas Lossius entlehnt sind. Diese Behandlungen erstrecken sich auf alle einzelnen Strophen der Hymnen, und beginnen stets mit einem einfach vierstimmigen Choralsatze, bei welchem die alte Kirchenweise in der Oberstimme erscheint. Dann wird sie auf die mannichfachste Art weiter durchgeführt. So finden wir von dem Hymnus der heiligen Dreifaltigkeit: „O lux beata trinitas," der nur drei Strophen hat, vierzehn Bearbeitungen, von denen die ersten fünf nur die erste Strophe zum Gegenstande haben, die sechste alle drei Strophen, die übrigen bald die zweite und dritte allein, oder die beiden letzten, oder die erste und dritte. Die Choralweise erscheint in diesen zwei-, drei-, vier-, fünf-, sechs- und achtstimmigen Sätzen bald als fester Gesang, bald in canonischer Durchführung verschiedener Art; in freier Behandlung mit drei- oder vierstimmigen Wechselchören, oder in ihren einzelnen Wendungen unter alle mitwirkende Stimmen vertheilt, so daß jene die Grundgedanken der eingeführten Nachahmungen bilden. Auch zwei für die Orgel bestimmte Behandlungen finden wir hier, beide zu vier Stimmen, und mit der Choralweise, als festem Gesange, in der tiefsten; in der letzten, die zugleich die ganze Reihe dieser Tonsätze beschließt, führen die drei höheren im $\frac{3}{1}$ und $\frac{6}{2}$ Takte (wir würden ihn gegenwärtig mit $\frac{6}{4}$ bezeichnen), einander nachahmend,

ein von der Grundweise unabhängiges Gewebe aus. Daß Prätorius bei Durchführungen solcher Art ein in sich zusammenhängendes Ganze nicht geben wollte, ist außer Zweifel; er wollte nur zeigen, auf wie verschiedene Arten eine kirchliche Melodie sich behandeln lasse, es einem jeden freistellend, von diesen Sätzen auszuwählen, und an einander zu reihen, was ihm für den Gebrauch bei einer feierlichen Kirchenmusik am zweckmäßigsten scheinen möchte. Die Megalynodia beschäftigt sich mit dem Magnificat, dem Lobgesange der heiligen Jungfrau, durch den der Hauptgottesdienst des Abends beschlossen wird. Sie enthält 14 Sätze, von denen jedoch nur 2, der 12te und der 13te, die Choralmelodie des Magnificat zur Aufgabe haben, den neunten oder sogenannten Pilgerton, hier: „Chorale melos germanicum“ genannt, weil nach ihm herkömmlich in dem deutsch-evangelischen Gottesdienste dieser heilige Gesang vorgetragen wurde. Sieben von den andern Sätzen sind nach hergebrachter, früherer Weise, auf Melodieen beliebter italienischer Madrigale, zumeist des Luca Marenzio, gearbeitet, einer darunter auf eine französische Melodie; vier gründen sich auf Motive aus lateinischen Motetten, das letzte hat Prätorius auf die Tonleiter gefertigt, und darüber allerhand Erfindungen angebracht; er nennt es „meae ipsius phantasiae.“ Am wenigsten also ist in diesem Werke der alte Kirchengesang seine Aufgabe gewesen; doch hat er diesen, und zumahl den aus ihm entwickelten geistlichen Kunstgesang hier auf eigenthümliche Weise in Verbindung gebracht mit dem deutschen Gesange der Gemeine. Bei den ersten drei Magnificat nämlich, die, für das Weihnachtsfest bestimmt, auf einzelne Melodieen gearbeitet sind aus den Motetten: „Angelus ad pastores ait etc.,“ „Ecce Maria genuit nobis etc.,“ „Sydus ex claro etc.,“ so wie bei dem folgenden, das auf die Motette für das Osterfest: „Surrexit pastor bonus“ sich gründet, sind deutsche geistliche Lieder zwischen die Strophen eingeschaltet, die auf jene Feste Bezug haben. So wird nun eine ganze oder halbe Zeile des lateinischen Magnificat zuerst einfach angestimmt in der Gesangsformel eines Kirchentones, wie sie dem folgenden mehrstimmigen Satze am besten übereinkommt; diesem schließt dann die Strophe eines Weihnachts- oder Osterliedes sich an, in dessen bekannte Melodie auch die Gemeine mit einstimmen kann. Liturg, Sängerchor und zuletzt die Gemeine, mit diesem vereint, sollten so in lebendiger Wechselthätigkeit erscheinen bei der kirchlichen Feier. Auch dieses Werk also tritt, nicht dem Gegenstande allein, sondern auch der Form nach, in den Kreis der übrigen wesentlich mit ein. Die Eulogodia endlich hat die Gesänge zum Gegenstande, welche in der alten Kirche den täglichen Gottesdienst beschlossen: die Psalmen des Completoriums, die in evangelischem Sinne umgebildeten Antiphonieen der heiligen Jungfrau nach ihren alten Melodieen, die Benedicamus für verschiedene Zeiten und Feste. So findet man bei Michael Prätorius Alles zusammen, was damals, an Überliefertem und Neugeschaffenem, in der alten Kirchensprache und der des Volkes, einen Theil des Kirchengesanges bildete, und alles dieses im Sinne des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung harmonisch ausgestaltet; das vollständigste Bild aller Richtungen der geistlichen Tonkunst in jener merkwürdigen Zeit, und der aus ihnen hervorgegangenen Bildungen. Freilich erscheint dieses alles, da die wenigen, durch den Meister mitgetheilten Werke fremder Tonkünstler hier nicht in Betracht kommen, nur in der Seele eines einzelnen Mannes abgespiegelt, aber eines eben so sinnigen, als kunstgelehrten, mit dessen Werken wir daher am würdigsten unsere Darstellung dieses Zeitabschnittes beschließen, und auf dessen weitgreifende Wirksamkeit wir später zurückkommen werden.

Fünfter Abschnitt.

Sänger und Setzer neuer Kirchenweisen in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

Wenn wir in den vorangehenden beiden Abschnitten die größeren Sammlungen geistlicher Lieder und ihrer Tonweisen betrachteten, die in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts unmittelbar für kirchlichen Gebrauch zusammengetragen wurden, und die Bemühungen der Tonkünstler besprachen, die zu gleichem Zwecke jene Melodieen durch einfachen wie kunstreicheren Tonsatz schmückten, so werden uns hier diejenigen Meister beschäftigen, welche, es sey als Sänger, oder auch Setzer zugleich, den vorhandenen Schatz geistlicher Tonweisen durch neue bereicherten. Meist werden wir beides, den Sänger wie den Setzer, in ihnen vereinigt finden, auch wohl den Dichter noch; oder in beiderlei Eigenschaft schließt sich der Tonkünstler an einen vor allen von ihm geschätzten Dichter, gewöhnlich einen heimathlichen.

Nicolaus Herrmann, Cantor zu Joachimsthal in Böhmen, auf den wir zuerst hier unsere Aufmerksamkeit richten, darf unter die nahmhaften Tonsetzer seiner Zeit zwar nicht gerechnet werden; als Sänger und Dichter jedoch gebührt ihm eine ehrenvolle Stelle. Wenn er sie hier findet, da der größeste Theil seines thätigen Lebens doch in die erste Hälfte des Jahrhunderts fällt, so ist es darum, weil seine, Anfangs die kleine Gemeine des Bergstädtchens Joachimsthal allein umfassende Wirksamkeit, durch Herausgabe seiner Lieder nach der Mitte des Jahrhunderts erst auf einen größeren Kreis sich ausdehnte, und er deren Erweiterung noch erlebte. Wenig Anderes wissen wir mit Sicherheit über seine Lebensumstände, als was in den Vorreden seiner später zu erwähnenden Werke er selber uns sagt, und sein Freund, der dortige Pfarrherr Matthesius. Walter, in seinem Wörterbuche der Tonkunst, hat über ihn nichts Anderes zu berichten, als daß er „zur Zeit Matthesii ein guter Musikus und Poet gewesen, und als Podagricus anno 1560 den 3ten Maji in hohem Alter gestorben;" wobei er sich auf Wetzels Liederhistorie bezieht (S. 413 u. folgende). Ein Mehres zu erforschen, ist auch dem fleißigen Gerber nicht gelungen; was er in seinem alten und neuen Wörterbuche mittheilt, ist nur eine dürftige Wiederholung des Walterschen Berichtes, verbunden mit der Angabe, daß auf der Bibliothek zu Gotha vier verschiedene Ausgaben der Gesänge Herrmanns zu finden seyen, in den Jahren 1560 zu Wittenberg, 1562 und 1581 zu Leipzig, 1576 zu Nürnberg erschienen, wobei aber Titel und Inhalt dieser Werke nicht angegeben ist. Was wäre aber auch von dieses Mannes einfachem, demüthig frommem Leben, das in der bewegtesten Zeit still und ruhig dahinfloß, anders zu sagen gewesen, als was seine eigenen Worte kund geben, die er als hochbetagter Greis niederschrieb, freudigen Muthes, wenn auch durch Krankheit an seinen Lehnstuhl gefesselt; sich anders nicht nennend, als „der alte Cantor" nach seinem, ihm so werthen Lebensberufe? Was anders, als was Matthesius uns aufbewahrt hat aus seinem Munde von seiner innigen Liebe zu der Tonkunst, deren Fortdauer auch jenseits zu seinen besten Hofnungen gehörte? „Weil im künftigen Leben — so schreibt Matthesius — alle Creatur schöner, und alle Freude größer und herrlicher seyn werden, stehet auch der Tichter dieser Gesänge in der Hofnung; wie ich denn oftmals von ihm gehöret hab: es werde ein Organist oder Lutenist in jenem Leben auch ein' heiligen Text in sein Orgel und Lauten schlagen, und ein jeder wird allein und auswendig auf vier oder fünf Stimmen fortisiren und singen können. Es werde auch kein Fehlen und Confusion mehr werden, welche jetzt manchen guten Musicum unlustig machet, zumahl wenn man oft muß anheben." Freilich, überall mag es eine Plage seyn, ein edles Geisteswerk, das erst durch vereinte Bemühungen Vieler zur Erscheinung kommen kann, wie mehrstimmiger Gesang und Tonspiel, ungenügend und verstümmelt

durch den Mund und durch die Hände der Sänger und Spieler hervorgehen zu sehen: am meisten aber doch für einen Solchen, der die Tonkunst als das edelste Gottesgeschöpf fromm und gläubig im Herzen trägt, und der für das vielfach Verletzende, das sein Beruf nothwendig mit sich bringt, wohl nur mit der Hofnung sich trösten mag, daß auch sie einst in voller Verklärung, ohne Fehl und Tadel, hervorgehen werde zu Gottes Ehre. Darum, lächeln wir immerhin über die halb unmuthige Art, womit er seine Erwartungen ausspricht, aber freuen wir uns auch über die innige, treue Liebe, aus der sie stammen. Denn Dichten, Singen, war ihm Gottesdienst, die innigste Freude in dem Herrn; in dem Sinne seines Freundes, wie in seinem eigenen, spricht Matthesius sich darüber aus. „Zacharias, Johannes Vater (sagt er in der Vorrede zu Herrmanns Historien von der Sündfluth), und die werde Jungfrau Maria, und der alte Simeon haben auch das neue Testament, und den Herrn Jesum Christum angesungen, und viel gros Geheimniß in ihre kurze und liebliche Gesänglein geschlossen, darzu der heilige Geist als der oberste Sang- und Capellmeister selber geholfen, wie Lucas bezeuget, daß Zacharias voll des heiligen Geistes gewesen sey, da er sein Benedictus sange. Denn der heilige Geist ist ein sonderer Liebhaber der werden Musica, wenn man zumahl Gott, seinen Sohn, und wolverdiente Leute damit lobet und preiset. — Die Text der heiligen Schrift sind zwar an ihn' selber die allerlieblichste Musica, die Trost und Leben in Todesnöthen giebt, und im Herzen wahrhaftig erfreuen kann. Wenn aber ein' süße und sehnliche Weise dazu kommt — wie denn ein' gute Melodey auch Gottes schön Geschöpf und Gabe ist — da bekommt der Gesang ein' neue Kraft, und gehet tiefer zu Herzen. Wir müssen Instrumenten ihre Ehr und Preis auch lassen, wenn man sie zu ehrlicher Freude, und zu erwecken der Zuhörer Herzen in Kirchen und ehrlichen Collationen gebrauchet. Aber Menschen Stimme ist über Alles." — So war denn unseres alten Cantors Sinn auch dahin gerichtet, daß wo freudiger und lieblicher Gesang ertöne, in ihm auch vor Allem, ja, allein, Gottes Barmherzigkeit gepriesen werde, wie im alten und neuen Bunde die Schrift sie uns offenbare." Ich tadle, sagt Matthesius a. a. O., der alten Meister Gesänge und Bergreihen auch nicht, denn ich hab' viel schöner alter Geticht, darin man gute und christliche Leut' spüret, gesehen, als das vom Pelikan, von der Mühle, und andere. Aber was lehret, und wen tröstet der alte Hildebrand, und der Rief' Sigenot? Der heilige Geist hat Noë Historien aufschreiben lassen, die ist wahr, und beschreibt Gottes grimmigen Zorn drinnen, wider die Verächter seines Worts und treuer Diener. So giebt sie auch Leben und Trost, weil sie von Jesu Christo klar zeuget, daß Gott um dieses einigen Menschen und seeligen Regenbogens willen die Welt nimmer verfluchen, sondern um des einigen Weibes Saamen willen alle Geschlecht auf Erden seegnen und annehmen will." — Zuerst von Herrmanns Gesängen aus der Schrift scheinen seine Sonntags Evangelia erschienen zu seyn. Die vorliegende Ausgabe derselben, zu Leipzig 1574 durch Johann Beyer gedruckt, führt zwar eine spätere Jahreszahl als die der Ausgabe seiner Historien von der Sündfluth, welche eben da 1569 erschien; allein die Zuschrift jenes Werkleins „an Florian Grießpecken von Grießbach" ist am Trinitätssonntage 1559 geschrieben, die Zueignung dieses andern „an Bürgermeister und Rath der kaiserlich freien Bergstadt Joachimsthal" aber erst im folgenden Jahre. Der vollständige Titel des, hienach wohl früheren, lautet: „Die Sonntags Evangelia und von den fürnembsten Festen über das ganze Jar, In Gesenge gefasset für christliche Hausväter und ihre Kinder. Mit fleiß corrigiret, gebessert und gemehrt — also auch deshalb schon früher dagewesen — durch Nicolaum Herrmann in Joachimsthal. [Ein Bericht auf was Thon und Melody ein jedes mag gesungen werden.] Mit einer Vorrede D. Pauli Eberi, Pfarrherrens der Kirchen zu Wittemberg." Als Kirchenlieder wollte indeß unser Cantor seine Dichtungen nicht angesehen

wissen. Sie waren ihm nach den Bedürfnissen der kleinen Gemeine, in deren Dienste er wirkte, unmittelbar aus dem Leben hervor entstanden; sie sollten dem geistigen Verlangen der Glieder derselben entgegenkommen, deren Mehrzahl er persönlich befreundet gewesen seyn wird. Die Kleinen sollten sich daran nähren, die Erwachsenen im traulichen Kreise des Hauses sich damit erquicken, und durch seine treuen Bemühungen sollte, neben denen des eigentlichen Seelsorgers, der, wie seine Predigten über Luthers Leben zeigen, auch an heiliger Stelle zu seinen Pfarrkindern redete, wie ein Vater fröhlich in der Mitte der Seinigen redet, das Wort reichlich wohnen unter ihnen. In diesem Sinne bot er sie dar, in diesem wollte er sie aufgenommen wissen. „Darumb ich — sagt er — auch diese und andere meine Gesänge nur für Kinder- und Hauslieder ausgebe und gehalten haben will. Acht sie jemand würdig, daß er sie in der Kirchen brauchen will, der mags thun auf sein Ebentheuer.“ Für die Kinder hatte er in seinem kindlich freundlichen Sinne ein rechtes Herz. Gern erinnerte er sich, daß seine Jugend eine freudlose gewesen sey und gequälte, und erzählt uns davon, wie geplagt die Knäblein gewesen mit vielem Kirchendienst und Chorsingen bei rauher Jahreszeit, wie sie von Schule zu Schule gezogen in Mühsal und Hunger, ihren Lebensunterhalt zu erbetteln oder gar zu stehlen; doch zunächst nicht einmahl für sich, diese armen Kleinen, oder Schützen, wie sie damals genannt wurden, sondern für die größeren Schüler oder Bachanten, deren Schutze sie befohlen waren, meist aber ihnen Knechtsdienste leisten mußten, und das mit saurer Mühe Erbettelte oder Erschlichene genöthigt waren, „ihnen, als eim Trachen, in den Hals zu stecken, und dabei maulab zu seyn, und zu darben.“ Nun aber, in den neu errichteten, christlichen Schulen, waltete eine strenge zwar, doch väterliche Zucht, die des göttlichen Wortes, das auch unser Cantor nach seinem Berufe als fruchtbaren Saamen in diese jungen Gemüther auszustreuen bemüht war; und so preis't er fröhlich diese bessere Zeit, die nun gekommen sey, für ihn des Gebens, für die Kindlein des Empfangens. Aber nicht für die Knaben allein, auch für die Mägdlein, die Mütter, die leiblichen wie geistigen Pflegerinnen eines künftigen Geschlechts, war sie gekommen, auch für diese schafte er treulich durch seine Lieder. So dichtete er: „für die Jungfräulein in der Meydlin Schul zu Joachimsthal“ den noch jetzt unter uns als Kirchenlied üblichen Gesang „von der fröhlichen Auferstehung unseres Heilandes Jesu Christi:“ Erschienen ist der herrlich' Tag*), nach der Melodie des voranstehenden Liedes von gleicher Bestimmung:

Am Sabbath-Tag Marien drey
Kamen zum Grab mit Specerey ꝛc.

mit dem auch das Lied: „Als vierzig Tag' nach Ostern ꝛc.“ dort gleiche Singweise hat. So sang er „einen christlichen Abendreien vom Leben und Amt Johannis des Täufers, für christliche und züchtige Jungfräulein,“ dessen fröhlich anmuthige Weise er auch anderen Liedern zum öfteren angeeignet hat, zumahl dem von ihm ebenfalls gedichteten Weihnachtsliede: Lobt Gott ihr Christen allzugleich**). So finden wir in den bald näher zu beschreibenden „Historien von der Sündfluth ꝛc.“ einen Abendreien vom Herrn Christo, vorzusingen für „die Schwesterlein,“ die darin aufgefordert werden, des Heilandes Lob ertönen zu lassen; so endlich „Ein Gespräch zweier christlichen Jungfräulein vom Nutz und Kraft der heiligen Tauf, in ein' Abendreien gefaßt und in Frage und Antwort gestellet.“ Immer waren die Melodieen

*) S. Nro. 82 der Beispiele diese Melodie in Gotthard Erythräus vierstimmigem Tonsatze.
**) S. diese Melodie Nro. 42 der Beispiele in Leonhard Schröters fünfstimmigem Tonsatze.

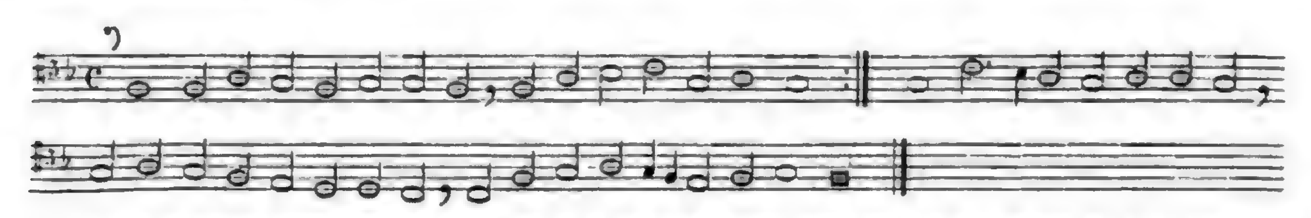
faßlich, bewegt, fröhlich und frisch; die des zuerst genannten Auferstehungsliedes, Anfangs im Tripeltakt munter daherschreitend, hat erst später durch Auslöschen dieser ursprünglichen Gestalt ein herberes, strengeres Gepräge gewonnen. Die Freude an dem Geistlichen sollte sich anknüpfen an die gewohnten Ergötzungen der Kleinen, die Erinnerung an die höchsten Güter sollte eine stete, tägliche, liebliche Begleiterin des Lebens seyn, nicht eine finstere Mahnerin an ein äußerlich, pflichtmäßig auferlegtes Tagewerk. Dreizehn Melodieen enthält dieses Büchlein, von denen wir voraussetzen dürfen, daß sie auch von dem Dichter herrühren; ihr volksmäßiges Gepräge ist dieser Voraussetzung nicht entgegen, denn ein kindliches Gemüth, wie Herrmanns, konnte den kindlich einfachen Ton, wie in Liedern, so in Weisen wohl leicht treffen, zumahl unter einem gesangreichen Völkchen wie seine Bergstädter und Grubenleute; obwohl er auch von ihren Bergreihen wohl geborgt haben mag. Ein mehrstimmiger Tonsatz ist hier nicht zu finden. Durch spätere Sammlungen geistlicher Lieder haben manche seiner Melodieen sich weiter fortgepflanzt; eine allgemeinere Verbreitung haben nur die beiden zuvor genannten erfahren, die noch gegenwärtig in unsern Choralbüchern fortleben, wenn auch entstellt. Sein späteres zuvor schon angedeutetes Singbüchlein beschäftigt sich zumeist mit dem alten Testamente und seinen Geschichten, als Weissagungen, Vorbildern, der Erlösung durch Jesum Christum. Es ist genannt: „Die Historien von der Sündfluth, Joseph, Mose, Helia, Elisa, und der Susanna, sampt etlichen Historien aus den Evangelien; auch etliche Psalmen und geistliche Lieder zu lesen und zu singen in Reime gefasset, für christliche Hausväter und jre Kinder, durch Nicolaum Herrmann in Joachimsthal. Mit einer Vorrede M. Johannes Matthesii, Pfarrherrn in Joachimsthal.“ Schon der Titel — wie wir um jene Zeit oft finden — fordert die Besitzer des Büchleins auf zu dessen rechtem Gebrauche; hier mit den Worten des Briefes Pauli an die Epheser: (C. 5.) „Seyd voll Geistes, und redet unter einander von Psalmen und Lobsängen, und geistlichen Liedern, singet und spielet dem Herrn in euren Herzen.“ Den Anfang machen die Geschichten des alten Bundes, wenn auch nicht beschränkt auf die allein, welche der Titel nennt, doch vorzüglich mit Wahl der als vorbildlich erscheinenden; Sprüche folgen sodann, eindringlich, wichtig vor Allem für die erneute christliche Lehre, wie jenes Wort: Abraham gläubet, das ist ihm zur Gerechtigkeit gerechnet; Mahnungen an die Dürftigkeit menschlichen Geschlechtes; Warnungen wider die Sicherheit, und des Teufels List und Geschwindigkeit. Ihnen schließen sich an Gregoriuslieder, Gesänge, wenn man am Tage Gregorii die jungen Schüler in die Schul' zu holen pflegt, in denen sie erinnert werden, daß der Herr selber das Lehramt bestellt habe, daß er geheißen, seiner Stimme zu folgen, da er geboten, die Kindlein zu ihm kommen zu lassen, um nach seinem Willen der jungen Jahre wahrzunehmen. Den Beschluß machen Brautlieder; hier begegnen wir abermals der Weise des Weihnachtsgesanges: „Lobt Gott ihr Christen allzugleich“ zu dem Liede: „Graf Andres Schlick, der edle Herr,“ ein Zeugniß für ihre Beliebtheit. Auch ein Paar zweistimmige Tonsätze finden sich hier, zwei neue Bergreihen. Der eine ist gerichtet: „wider die rhumretigen Thrasones und rachgirigen Leut, und die jedermann ausrichten und verdamen,“ und schärft uns ein:

Drei R gebüren Gott allein,
Rhümen, Rechen, Richten ich mein;
Das Gricht, die Rach, vnd aller Rhum,
Die drei sind Gottes Eigenthum.

Der zweite: „Von Bescheidenheit und Sanftmuth der Regenten und Lehrer, wider die Schnarger und eigensinnigen Köpfe“ versichert:

Wer schnurrt und purrt allzeit im Haus,
Der richt' damit gar wenig aus,
Ein freundlich Wort mehr Frommen schaft,
Weib, Gsind und Kind es will'ger macht.

Die zweistimmigen Tonsätze, in welchen diese Ermahnungen vorgetragen werden, haben nichts Ausgezeichnetes; andere mehrstimmige Behandlungen ihrer Grundmelodieen habe ich nicht auffinden können, eben so wenig als ich deren Hauptwendungen in andern geistlichen Liedern angetroffen habe. Diesem zufolge dürfen wir Nicolaus Herrmann nur unter den Sängern evangelischer Kirchenweisen nennen, aber auch nur jener beiden des von ihm auch gedichteten Weihnachts- und Osterliedes. Man pflegt ihm wohl auch die Melodieen der Lieder zuzuschreiben: „Aus meines Herzens Grunde," und: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist." Allein jenes erste steht so wenig als seine Melodie in den uns bekannten Werken Herrmanns, und eine andere Quelle für seine Urheberschaft, der zu vertrauen wäre, ist uns nicht genannt. Später finden wir Matthesius als den Urheber dieses Liedes genannt, wie er es in der That seyn mag. Daher stammt denn wohl auch die Voraussetzung, daß kein Anderer als sein Freund, der alte Cantor, eine Melodie dazu gesungen haben werde. Das zweite ist zwar in den Historien von der Sündfluth zu finden, mit der Überschrift: „Ein geistlich Lied, darin man bitt' umb ein seeliges Stündlein" (Aus dem Spruch Augustini: Turbabor sed non perturbabor, quia vulnerum Christi recordabor), es folgt aber die Bemerkung: „Im Thon: wie von der Sündfluth, oder Es ist das Heil uns kommen her," und die erste dieser beiden Singweisen ist eine ganz andere, als die des Herrmannschen Sterbeliedes*).

Erscheint uns in Herrmann der Sänger und Setzer im Vereine mit dem Dichter, so finden wir, um weniges später, in **Joachim von Burgk** jene ersten beiden Gaben des Tonkünstlers allein mit einander, beide aber mit seltener Treue nur einem einzigen Dichter gesellt, dem Gönner und Freunde des Meisters, Superintendenten Ludwig Helmbold zu Mühlhausen. Joachim war zu Burg im Magdeburgischen, wahrscheinlich 1546**) geboren, um vieles also jünger als Herrmann. Seinen Familiennamen kennen wir nicht, und daß der, den wir dafür annehmen könnten, nur seine Herkunft bezeichne, wird uns von Helmbold in vielen seiner Vorreden und Zueignungen bezeugt, namentlich in den lateinischen Versen, mit denen er seine von Johann Eccard (1596) gesetzten Oden in gleicher Sprache über einige Werke des Schöpfers, den Bürgermeistern und dem Rathe der freien Reichsstadt Mühlhausen widmete. Über Joachims frühere Lebensverhältnisse und namentlich seine Vorbildung für die Tonkunst gebricht es uns an allen Nachrichten, wie uns denn auch urkundliche Zeugnisse über seine Amtsthätigkeit zu Mühlhausen mangeln, indem die häufigen zerstörenden Brände, welche diese Stadt im Laufe des 17ten und im Anfange des 18ten Jahrhunderts heimsuchten, den größten Theil der Urkunden verzehrt haben, die uns darüber Auskunft geben

*)

**) Die Angabe einer schon um 1550 von J. a Burck zu Erfurt gedruckten Passion (Gerber N. L. I. Col. 570) scheint auf einem Irrthume zu beruhen.

könnten. Daraus, daß das erste von ihm zu Mühlhausen gedruckte Werk (s. Gerber a. a. O.) die Jahrzahl 1569 trägt, hat man folgern wollen, daß er in diesem Jahre dorthin als Cantor und Organist an der Hauptkirche zu S. Blasien berufen worden sey. Er war indeß, wenn auch vielleicht noch nicht in diesem Amte, schon um 1566 daselbst einheimisch, wie wir aus der Zueignung seiner zu Nürnberg bei Neuber und Gerlach erschienenen Harmoniae sacrae an Richard, Pfalzgraf bei Rhein (Bruder des Churfürsten Friedrichs des Dritten von der Pfalz) ersehen. Die nicht unbedeutende Anzahl von Werken, die er in seiner neuen Heimath herausgab, zeugt von seiner großen Thätigkeit für seine Kunst. Ihm wird die Gründung des Mühlhauser Singchores zugeschrieben; nicht ohne Wahrscheinlichkeit, da mehre seiner geistlichen Gesangswerke für den Schulgebrauch bestimmt waren. Unter seinen Mitbürgern genoß er eines großen Ansehens, so daß er selbst in den Rath berufen wurde; in dieser Würde finden wir ihn am 2ten December 1583 als Bräutigam der Anna Faber, Tochter seines Amtsgenossen Christoph Faber; das Hochzeitslied dichtete ihm sein Freund Helmbold, er selber setzte es vierstimmig und ließ es um 1596 in seinen bei Andreas Hantzsch zu Mühlhausen herausgegebenen 41 Liedern vom heiligen Ehestande wieder abdrucken. Ein Weiteres als dieses Wenige ist über seine äußeren Verhältnisse mit Sicherheit nicht zu berichten. Von den sechzehn Werken, welche Gerber als von ihm herrührend nennt, gehören nur sieben hieher, als mit deutschem geistlichem Liedergesange sich beschäftigend. Ob die zwei Bände geistlicher Oden, angeblich 20 an der Zahl, der erste zu Erfurt 1572, der zweite zu Mühlhausen 1578 erschienen, beide Tonsätze nach Villanellen-Art enthaltend, der letzte zu drei Stimmen, ebenfalls hieher zu rechnen sind, kann ich wegen Mangels eigner Anschauung nicht mit Gewißheit behaupten. Dürfte es geschehen, so wären sie die frühesten Hervorbringungen Joachims auf jenem Gebiete, und es könnte uns dabei nicht irren, daß der Tonsatz nach einer Art welscher, gemeiner Lieder bezeichnet wird, der Aufgabe also widersprechend scheinen möchte. Es soll dadurch nur angedeutet werden, daß die Singweisen schmucklos, volksmäßig, faßlich, bewegt seyn, die Ausführung des mehrstimmigen Satzes ohne Schwierigkeit, und dieser nicht von künstlicher und breiter Anlage, wie etwa in den für geschulte Sänger bestimmten Madrigalien. Diese Eigenschaften hatten den Satz nach Villanellen-Art damals in Italien sehr beliebt gemacht, und man wendete ihn ohne Unterschied auf Lieder weltlichen und geistlichen Inhalts an; deutsche Meister ahmten ihn mit Glück und Beifall nach, und Joachim dürfte unter den frühesten von ihnen zu nennen seyn. Die Art, wie er ihn geübt, wird indeß, wenn wir von seinen späteren Werken zurückschließen dürfen auf seine früheren, damals schon diese eher den Sätzen Jacob Meilands über deutsche weltliche Lieder gleichgestellt haben, als den Villanellen italienischer Meister. Bei aller Einfachheit ist in diesen letzten eine gewisse Zierlichkeit, ein leichter Schmuck, nicht ausgeschlossen. Joachims spätere, liedhafte Tonsätze gleichen ihnen etwa in den Hauptmelodieen selbst, welche mehr, wie Meilands, als Melodieen in eigentlichem Sinne ausgestaltet sind, wenn auch in ihnen das Deklamatorische vorherrscht; dieses aber wird durch die, allen Schmuck verschmähende Begleitung, endlich doch als das Wesentliche hervorgehoben.

Diesen Gesängen zunächst stehen zwanzig deutsche Liedlein, welche Joachim „auf Christliche Reimen M. Ludovici Helmboldi, lieblich zu singen, vnd auf Instrumenten zu gebrauchen, appliciret und gemacht,“ und die bei Georg Baumann zu Erfurt 1575 gedruckt sind. Er hat sie dem damals 13jährigen Herzoge Friedrich Wilhelm zu Sachsen-Altenburg, Enkel des Churfürsten Johann Friedrichs des Großmüthigen, zugeeignet, und beginnt wohl deshalb das Werkchen mit dem Wahlspruche dessen Vaters, Herzog Johann Wilhelms von Sachsen-Weimar: „Herr Gott regier' mich durch dein Wort,“ und mit seiner

Grabschrift: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,“ der wir in den bald zu erwähnenden dreißig geistlichen Liedern (1585) wieder begegnen werden. Überhaupt hat der Gesammtinhalt dieser zwanzig Lieder in ähnliche spätere Sammlungen unseres Meisters sich zerstreut; fünf sind in jene dreißig geistlichen, meist Festlieder, übergegangen; eines in die Crepundia sacra (1577); ein anderes in die vierzig Lieder vom heiligen Ehestande (1595); die dreizehn übrigen bilden die zuerst stehenden unter 22 Liedern Joachims, welche 1599 Andreas Hantzsch zu Mühlhausen mit 18 anderen Johann Eccards zusammen druckte. Wir behalten uns vor, diese Lieder bei ihrem späteren Erscheinen, wo sie, meist nach bestimmteren Gesichtspunkten geordnet, in genauerer Beziehung zu einander stehen, zu besprechen, und wenden uns sogleich zu der Crepundia sacra, Joachims nächstem Werke. Sie befaßt zum größesten Theile sogenannte Gregoriuslieder, wie wir deren schon bei Nicolaus Herrmann gedachten, lateinisch und deutsch, von Ludwig Helmbold gedichtet, und von ihm bereits am 20sten Februar 1577, während er noch Rector und Diaconus an S. Blasien zu Mühlhausen war, fünf hofnungsvollen Schülern zugeeignet: Sittich von Berlepsch, und den 4 jüngeren Söhnen des damaligen Superintendenten Sebastian Starcke daselbst, Sebastian, Nathanael, Ernst und Jacob Daniel. Wahrscheinlich erschienen sie damals schon auch mit Joachims Melodieen. Neunzehn Jahre später, um 1596, druckte sie Andreas Hantzsch zu Mühlhausen abermals mit einigen Zusätzen für den Verlag des Buchhändlers Hieronymus Reinhart daselbst, und noch um etwas vermehrt finden wir sie um 1626 in einer bei Johann Stange herausgegebenen Gesammtausgabe mehrer Werke Helmbolds mit Joachims und Johann Eccards Melodieen, unter dem Titel: „Odae sacrae M. Ludovici Helmboldi Mulhusini, Theologi et poetae &c.“ Diese öfteren Abdrücke zeugen von der großen Beliebtheit jener Gesänge, die sich auch über einen Theil des nördlichen, protestantischen Deutschlands verbreiteten. Unter den von Michael Prätorius in dem sechsten Theile seiner deutschen Sionischen Musen mitgetheilten Gregoriusliedern findet sich auch (Nro. 93.) eines (das neunte) aus der Crepundia*); deren vier (das zweite, dritte, neunte, zehnte) nahm das sehr geschätzte Gothaische Cantional in seinen zweiten Theil auf**), (1655, Nro. 22. 23. 27. 25.); die Melodie des letzten unter diesen ist noch gegenwärtig zu Mühlhausen in kirchlichem Gebrauche, wenn auch mit einem anderen Liede. Man singt dort gegenwärtig:

Kommt Kinder, Jesu weihet euch,
Geht ein zu Jesu Christi Reich!
Gott, Gott ist hier, erhebt den Geist
Zu Gott, den Erd' und Himmel preis't,

statt des ursprünglichen:

Höret ihr Eltern, Christus spricht:***)
Den Kindern sollt ihr wehren nicht,
Sondern sie lassen zu ihm komm'n,
Daß sie von ihm werd'n aufgenommn'n.

---

*) Herr Gott, du bist in Ewigkeit ꝛc. eben das aus jenen zwanzig Liedern (1575) herübergenommene.
**) 2. Referre nihil putator etc.
3. Agite nunc, o pueri etc.
9. S. das zuvor genannte.
10. Höret ihr Eltern, Christus spricht ꝛc.
***) S. Beispiel Nro. 104.

Beliebter noch und verbreiteter, bis in die Mitte des folgenden Jahrhunderts hinein, waren Helmbolds und Joachims dreißig geistliche Lieder, die wir, wenn auch der Zeitfolge nach nicht die nächsten des Meisters, doch deshalb eben hier besprechen. Ihr vollständiger Titel lautet: Dreißig Geistliche Lieder auf die Fest' durchs gantze Jahr, auch sonsten bei Christlichen Versammlungen und Ceremonien zu Übung der Gottseeligkeit, mit Vier Stimmen lieblicher Art, auf besondere dazu von M. Ludovico Helmboldo verordnete textus zu singen gestellt, und außgangen von Joachimo a Burck Symphonista Mulhusino. Die vom 21sten März 1585 datirte Zuschrift an Sebastian Schwellenbergen und Stephan Fürer, damalige Bürgermeister Mühlhausens, läßt vermuthen, daß dieses Werk in jenem Jahre zum ersten Mahle gedruckt worden sey; eine zweite Ausgabe erschien im Jahre 1594, gedruckt durch Andreas Hantzsch; endlich bildet auch dieses Werk einen Theil der zuvor gedachten Gesammtausgabe vom Jahre 1626. Von den Melodieen und Tonsätzen, die es befaßt, rühren vier von Johann Eccard her, die übrigen von Joachim a Burgk. Die Lieder verbreiten sich nicht allein über die heiligen Zeiten und hohen Feste, sondern auch auf die Tage Mariä Verkündigung, Reinigung, Heimsuchung, den Tag Johannis des Täufers, die Aposteltage insgemein, das Fest Michaelis des Erzengels; auch finden wir unter ihnen ein Abendmahlslied, eines für die Kinderlehre, zwei vom Predigtamt, je eines für hochzeitliche Tage, und vom Stande der Obrigkeit, ein Danklied, und zuletzt unter dem Titel „ein gemein Epitaphium und Trostlied wider den Tod" jene Grabschrift Herzog Johann Wilhelms von Sachsen aus den zwanzig Liedern von 1575:

Ich weiß, daß mein Erlöser lebt*),
Ob ich schon hie auf Erden
Hab Sünd' gethan, und sterbe.
All meine Feinde sind erlegt,
Nicht einer kann mir schaden,
So groß ist Gottes Gnaden,
Welcher mir seinen lieben Sohn
Jesum Christum hat geschenket,
Lieberś war nichts in seinem Thron,
Hieran mein Herz gedenket.

Sechs von diesen Liedern und Weisen nahm Michael Prätorius in den sechsten Theil seiner deutschen Sionischen Musen (1609) auf**), alle bis auf eines (das Lied: Es stehn vor Gottes Throne) auch mit ihren unveränderten Tonsätzen, und mit dessen Ausnahme alle schon 1575 in den zwanzig Liedern erschienen. Eben diese, mit Ausnahme des zweiten, finden wir in dem ersten Theile des Gothaischen Cantionals, das dreißigste in dessen drittem [1647 (51) 1657], und außer ihnen noch vier in dessen erstem Theile***) und

*) S. Beispiel Nro. 103.

**) Nro. 1. (88.), 2. (91.), 18. (179.), 21. (188.), 26. (92.), 30. (200.)
1. Nun ist es Zeit zu singen hell. — 2. Ihr lieben Kinder, freuet euch. — 18. Der Zacharias ganz verstummt. — 21. Es stehn für Gottes Throne. — 26. Wie lieblich und wie schöne. — 30. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt ꝛc.

***) Nro. 6. (47.). 9. (62.). 23. (119.), 25. (120.)
6. Maria kommt zur Reinigung. — 9. Wie sollt' ich nun nicht fröhlich seyn. — 23. Fischer und Zöllner sind's. — 25. Du lieber Herre Jesu Christ.

zwei in seinem zweiten*); fünf von diesen**) erscheinen wiederum in dem 1663 zu Erfurt herausgekommenen Gesangbuche, und außer ihnen noch das zehnte bei Joachim, ein Osterlied: „Der Heiland ist erstanden.“ Wir sehen, sie verbreiteten und erhielten sich in Thüringen geraume Zeit; sie blieben aber auch nicht auf dessen Grenzen beschränkt. Das erste, mit dem unsere Liedersammlung sich eröfnet:

Nun ist es Zeit zu singen hell***),
Geborn ist uns Immanuel,

pflanzte sich mit seiner Singweise fort in J. Crügers Gesangbuch von 1649 (Nro. 48), und wir begegnen ihm noch in der 29sten Ausgabe der praxis pietatis melica dieses wackern Tonkünstlers (Berlin 1702). Das Trostlied: „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt,“ und das Lied von den Engeln:

Es stehn vor Gottes Throne†),
Die unsre Diener sind,
Der in seim lieben Sohne
Liebt aller Menschen Kind,
Daß er auch nicht der eines
Veracht will han, so klein es
Auch jemals ist geborn,

sind, beide, Lied und Weise, auch in das Freilingshausensche Gesangbuch übergegangen (Ausg. von 1741 Nro. 397. 1385) und leben örtlich noch unter uns fort. Helmbolds Danklied: „Nun laßt uns Gott den Herren lobsingen und ihn ehren,“ steht zwar auch in diesen dreißig Liedern, allein Joachims Melodie hat sich nicht mit ihm verbreitet; eine andere, von der später die Rede seyn wird, hat ihr den Vorzug abgewonnen.

Nur einer vorübergehenden Erwähnung bedürfen die zwei Sammlungen Helmboldischer Lieder „vom heiligen Ehestande“ mit Joachims vierstimmigen Tonsätzen. Die erste Sammlung derselben erschien wahrscheinlich zum ersten Mahle um 1583: die gereimte Zueignung Helmbolds und Joachims an Johann Lüderen, beider Rechte Doctor und Patricier zu Hildesheim, ist mit dieser Jahrzahl bezeichnet. Zum anderen Mahle druckte Andreas Hantzsch zu Mühlhausen diese Lieder um 1595 unter dem Titel: Vom heiligen Ehestande Vierzig Liedlein, in lehrhaftige, tröstliche, freudenreiche und denkwürdige Reimen auß göttlicher Wahrheit von M. Ludovico Helmboldo gefasset, und mit vier Stimmen lieblicher Art zu singen, auch auf Instrumenten zu gebrauchen, abgesetzet von Joachimo a Burck, Symphoneta Mulhusino. Ein Jahr später, um 1596, folgte dieser Sammlung eine zweite, unter gleichem Titel, eben da gedruckt, von Ein und Vierzig Liedern. Die erste beider wird mit einem Gedichte eröfnet: De nuptiis Adami et Evae; diesem schließen sich Hochzeitslieder an auf die Ehrentage von Gönnern und Freunden des Dichters und Tonsetzers, seit dem Jahre 1574. Sie sind, wie man sieht, alle gelegentlich entstanden, späterhin gesammelt, und des lehrhaften Inhalts der Lieder wegen, dessen schon der Titel gedenkt, zu einem Ganzen vereinigt worden.

*) Nro. 8. (123.) 24. (1.)
8. Wir haben Gottes Wort gehört. — 21. Herr Gott erhalt' uns für und für rc.
**) 1. 2. 18. 21. 24.
***) S. Beispiel Nro. 102.
†) S. Beispiel Nro. 105.

An dieses reiht sich die zweite Sammlung, welche die von Joachim gesetzten Hochzeitsgedichte Helmbolds seit 1583 bis 1595 umfaßt, und von dem Tonsetzer dem damaligen Syndicus der Reichsstadt Mühlhausen Benjamin Tilesius, „seinem günstigen Herrn und freundlichem lieben Gevattern“ zugeeignet ist. Eines und das andere dieser Lieder erscheint mit seiner Weise vorübergehend in geistlichen Gesangbüchern des folgenden Jahrhunderts; dauernd ist keines in dem evangelischen Kirchengesange heimisch geworden, wie wir es bei späteren Gelegenheitsliedern erst finden. Merkwürdig bleibt dennoch diese Sammlung; sie führt uns in die inneren Verhältnisse der damals blühenden Reichsstadt Mühlhausen ein, und gewährt manchen Aufschluß über die Lebensumstände achtbarer Männer jener Zeit, wie wir denn daraus über des Tonsetzers Vermählung die vielleicht einzig vorhandene Nachricht schöpfen, und auch erfahren, daß Ludwig Helmbold wenige Jahre vor seinem Tode zwei Töchter verheirathete, Barbara (am 11ten Juli 1591) an den Magister Quirin Oswald, Catharina (am 28sten Mai 1592) an den Pastor Johann Stephan; beide also an Gottesgelehrte, eine weit verbreitete geistliche Familie gründend, wie es oft in jener Zeit geschahe. Wir können diese Lieder auch mit als die ersten betrachten, in denen die später so verbreitete Richtung von dem Einzelnen aus auf das Allgemeine sich hervorthut, und durch welche dergleichen Gelegenheitsgesänge allein eine kirchliche Bedeutsamkeit gewinnen, und selbst in den Kirchengesang übergehen konnten. Der Dichter gedenkt darin zwar der persönlichen Verhältnisse der neuen Eheleute, jedoch immer nur unter allgemeineren, christlichen Beziehungen. So dürfen wir aus des Tonmeisters Hochzeitsliede schließen, daß er früher eine geliebte Gattin verlor; allein diese Beziehung wird in den Hintergrund gestellt, und Gottes Weisheit und Gnade vor Allem gerühmt, wie im Nehmen, so im Geben, deren Eines und das Andere im Glauben und der Liebe dem Menschen zur Seeligkeit gereichen solle, wie an Hiobs Beispiele sich erweise. Einen großen dichterischen Werth können wir diesen Liedern nicht beimessen, allein sie sind ein erfreuliches Zeugniß christlichen, festen Sinnes unter den Evangelischen jener Zeit.

Im Jahr 1599 endlich erschienen, von dem oftgedachten Andreas Hantzsch zu Mühlhausen gedruckt, im Verlage Hieronymus Reinharts daselbst „Vierzig deutsche Christliche Liedlein M. Ludovici Helmboldi; Auß schönen, tröstlichen Texten der heiligen Schrift, artlich und lieblich zu singen, und auf allerley Instrument der Musica zu spielen, in vier Stimmen abgesetzet; die ersten 22 durch Joachim a Burgk, die letzten 18 durch Johann Eccard.“ Sie waren, wie ausdrücklich beigefügt steht, „aufs neu zusammen gedruckt,“ also früher bereits erschienen; wie wir denn schon bemerkten, daß die dreizehn ersten Nummern unter ihnen aus den 1575 gedruckten Zwanzig Liedern hieher übergegangen sind. Aus der Zuschrift des Verlegers vom 15ten November 1599 an den Magister Matthäus Stolberg, Pfarrer zu Schönstedt, den Magister Matthias Meth, und Johann und Esaias Stiefel, Bürger zu Langensalze, entnehmen wir ein abermaliges Zeugniß von der Beliebtheit Joachims; es heißt darin, daß seine und Johannes Eccards Gesänge so wohl abgegangen seyen, daß kein Exemplar derselben mehr zu erfragen, noch zu verkaufen gewesen, und daß sie deshalb wieder aufgelegt und zusammengedruckt worden seyen. Die neun letzten Joachims (vom 14ten bis 22sten) sind wiederum Hochzeitsgesänge, und von ihnen die früheren sieben aus dem Jahre 1596, die übrigen von 1597; wahrscheinlich für die besonderen Gelegenheiten, auf die sie sich beziehen, zuvor einzeln gedruckt, und hier zum ersten Mahle gesammelt. Von ihnen finden wir keines in späteren Sammlungen geistlicher Lieder und Weisen für kirchlichen Gebrauch; aus den dreizehn übrigen Liedern, welche theils Festgesänge, theils Lehrlieder sind, hat Michael Prätorius die Mehrzahl, ihrer sieben, dem sechsten, siebenten und achten Theile seiner deutschen Sionischen Musen mit ihren Melo-

dieen und Tonsätzen einverleibt*); doch nur eines davon hat sich längere Zeit in der Kirche erhalten, das Weihnachtslied:

Uns ist ein Kind geboren,
deß freu'n wir uns zu hören,
sonst wär'n wir all' verloren,
ja, ewiglich gestorben ꝛc.;

es begegnet uns noch in Freilingshausens Gesangbuche mit seiner Melodie (1741. Nro. 89.). In das Gothaische Cantional ist nur eines von den übrigen Liedern übergegangen, das vierte: „Ich, ich bin euer Tröster,“ das in dessen zweitem Theile (1655. Nro. 12.) steht. Zwölf andere Tonsätze, angeblich Joachims a Burgk, enthält eben dieses geistliche Liederbuch in seinen ersten beiden Theilen, doch stammen sie weder aus den bisher besprochenen Quellen, noch haben ihre Lieder oder Melodieen eine weitere Verbreitung gefunden, oder sich im evangelischen Choralgesange erhalten.

Was aus eigener Anschauung der Quellen über Joachims a Burgk Bemühungen für Bereicherung des Kirchengesanges zu berichten war, haben wir in die vorangehenden Blätter niedergelegt. In neueren Melodieenbüchern, und namentlich in den 1834 erschienenen Choralmelodieen für das Mühlhauser Gesangbuch, werden ihm noch andere geistliche Singweisen zugeschrieben, jedoch ohne Quellenangabe. Zuerst die des Jesusliedes: „Jesu meines Herzens Freud**), süßer Jesu“ und zwar dieselbe, die man auch in Freilingshausens Gesangbuche von 1741 (Nro. 856) findet. Das Lied ist die Übersetzung eines älteren lateinischen: Salve cordis gaudium, salve Jesu etc., allein in dieser Verdeutschung habe ich es erst in den letzten Jahren des 17ten Jahrhunderts auffinden können, und es ist also nicht wahrscheinlich, daß die Melodie für diese erfunden sey. Möglich, daß die lateinische Urschrift des Liedes in einem der mir unbekannt gebliebenen Werke Joachims mit einer mehrstimmig gesetzten Melodie von ihm sich findet; doch kann auf eine so unverbürgte Vermuthung hin die eben bezeichnete Singweise ihm nicht beigemessen werden. Noch unwahrscheinlicher ist es, daß die Melodieen der Lieder „Herr ich habe mißgehandelt“ und „Ach wie nichtig, ach wie flüchtig“***) von ihm herrühren. Zu diesen Liedern unmittelbar hat er sie keineswegs erfunden, denn der Dichter des ersten, Johann Frank, wurde um 1618, der des zweiten, Sigismund von Bircken, um 1626 geboren, beide also erst nach Joachims Tode. Beide Singweisen könnten also nur von andern seiner Lieder entlehnt, und auf jene späteren übertragen seyn. Durch seine zuvor besprochenen Werke wird jedoch diese Voraussetzung nicht bestätigt, und sie ist auch sonst unhaltbar. Denn die Zeit, wo jene Lieder gedichtet wurden, brachte zumeist auch eine neue Singweise mit jedem neuen geistlichen Gesange; nur in seltenen Fällen, und meist dann allein, wenn dessen Strophe einer sehr beliebten und verbreiteten älteren Melodie angepaßt werden konnte, nahm man zu dieser seine Zuflucht, und verwarf die neue. Eben dies dürfte nun hier kaum geschehen seyn; denn die sechszeilige Strophe des Liedes: Herr ich habe mißgehandelt, ist demselben nur mit späteren gemeinschaftlich, und stimmt der keines älteren überein; die des Liedes „Ach wie nichtig, ach

*) Th. VI. Nro. 1. (88.) 2. (90.) Uns ist ein Kind geboren. — Der Engel bringt wahren Bericht ꝛc.
Th. VII. Nro. 7. (216.) 11. (234.) 13. (233.) Herr Gott du hast mir geben. — Ich wünsche weder Ehr' noch Gut ꝛc. — O Mensch bedenk' dein' Anfang ꝛc.
Th. VIII. Nro. 4. (83.) 9. (82.) Ich, ich bin euer Tröster. — Was krenckstu dich, was schreckstu mich ꝛc.

**) Nro. 2. (132.a)

***) Nro. 127. 139.

wie flüchtig" steht aber ganz einzeln da im evangelischen Kirchengesange. Die beiden Singweisen des Helmboldschen Liedes „Nun laßt uns Gott den Herren," welche in den Mühlhauser Choralmelodieen stehn*), und von deren zweiter bald näher zu handeln seyn wird, stimmen nicht derjenigen überein, die Joachim in seinen dreißig geistlichen Liedern dazu gesetzt hat, ja, sie haben nicht die mindeste Beziehung zu derselben. Wird ihm endlich noch die Melodie eines Bußliedes zugeschrieben „Aus der Tiefe rufe ich**), so findet sich auch dafür keine Bestätigung, zumahl auch dieses Lied eines unbekannten Verfassers von neuerem Ursprunge zu seyn scheint***).

Joachim a Burgk eröfnet eine Reihe tüchtiger, ja ausgezeichneter Cantoren und Organisten zu Mühlhausen an der dortigen Hauptkirche S. Blasii, unter denen, wenn freilich nur ein Jahr lang (1707—1708), auch Johann Sebastian Bach eine Stelle einnimmt. Seine treue Thätigkeit für seine Kunst, zumahl durch die Gründung der noch dort bestehenden Anstalten für dieselbe, macht ihn ehrwürdig: seine geistlichen Melodieen und Tonsätze gewannen den Beifall der Mitlebenden, und erhielten sich, wie wir aus ihrer Aufnahme in geschätzte geistliche Gesangbücher schließen dürfen, länger als ein halbes Jahrhundert in kirchlichem Gebrauche. Ja, einige derselben sind bis gegen die Mitte des vergangenen Jahrhunderts, vielleicht bis zu unseren Tagen, in demselben geblieben. Allein zu den ausgezeichneten Sängern und Setzern kirchlicher Singweisen dürfen wir ihn nicht zählen in seiner Zeit. Die seinigen sind fließend, im Ganzen richtig betont, die Tonsätze schlicht, kirchlich ernst; eine gewisse Trockenheit macht indeß die meisten derselben unerfreulich. Man möchte sie den treusten Spiegel der Lieder des Dichters nennen, dem er als Sänger und Setzer so wandellos sich angeschlossen hat, und der bei wackrer, männlicher Gesinnung, und ächter Frömmigkeit, die ihn ehrenwerth machen, doch nicht minder an einer ähnlichen Dürre leidet, aus der nur zuweilen er sich mit einiger Frische und Innigkeit erhebt. Wie hier Johann Eccard, sein Landsmann, freilich zumeist in seinen späteren Singweisen und Sätzen erst, ihn, wir möchten sagen, belauscht, durch seine Töne ihm das rechte Wort erst in den Mund gelegt habe, werden wir in dem Abschnitte näher besprechen, den wir diesem, in so vielem Betracht ausgezeichneten Tonmeister widmen, der, ein Freund und Genosse Joachims, sein Mitarbeiter an den meisten seiner Sammlungen, Anfangs seiner besonderen Darstellungsweise sich anschließend, ihn doch späterhin so weit überflügelt hat.

Joachims a Burgk nur wenig älterer Zeitgenosse war **Nicolaus Selneccer**, geboren am 6ten December 1532 zu Hertzbruck bei Nürnberg, gestorben zu Leipzig am 24sten Mai 1592 als Dr. der Theologie, Superintendent und Pfarrer an St. Thomas, nach einem vielbewegten Leben, dessen Einzelheiten wir hier nicht folgen dürfen. Es genüge, zu bemerken, daß gleiche Gesinnung mit Melanchthon, seinem Lehrer, und innige Freundschaft für denselben, ihn in die mancherlei Händel verwickelten, welche aus dem heftigen Widerstreite der Anhänger strengen Lutherthums entstanden gegen seines Freundes und seiner Schüler mildere Ansichten, die mit dem Namen „versteckter Calvinismus" schmähend bezeichnet wurden; daß er dadurch im Laufe weniger Jahre rastlos umhergetrieben wurde, bis er, in sein Amt zu Leipzig wieder eingesetzt, dort seine Laufbahn endete. Hier beschäftigt er uns vorzüglich als Sänger geistlicher Kirchenweisen, deren einige ihm zugeschrieben werden. Schon frühe soll Neigung und großes Geschick für die

*) Nro. 180. 199.
**) Nro. 210.
***) Das alte Breslauer Gesangbuch nennt als Verfasser: G. C. Schwämlein. Sonst: Andreas Knaut.

Tonkunst bei ihm sich entwickelt haben. Johann Andreas Gleich, in seiner Reformations-Historie Chursächsisch-Albertinischer Linie, erzählt uns (S. 92. 93), Selneccer sey schon als Knabe von 12 Jahren bestellt worden, die Orgel in der Burgcapelle zu Nürnberg zu spielen, und habe dafür seinem Vater acht Thaler jährlich und zwei Fuder Holz verdient. Dadurch sey er dem römischen Könige Ferdinand bei seinen öfteren Anwesenheiten zu Nürnberg bekannt geworden; sein munteres, aufgewecktes Wesen habe ihm die Gunst der Sänger desselben, ja seines Beichtvaters Malvenda gewonnen; der König selber habe verlangt, daß er, mit seinen Sängern wechselnd, das Magnificat in der Vesper vor ihm spiele. An diesem Spiele des Knaben sey nun dessen Gefallen so groß gewesen, daß er ihn heimlich habe mit fortnehmen wollen, was auch geschehen wäre, wenn man seinen Vater nicht gewarnt hätte, den Knaben ferner zu des Königs Sängern kommen zu lassen. Dürfte man diese Erzählung als hinlänglich verbürgt annehmen, so wäre freilich jener Warnung die Erhaltung Selneccers bei dem evangelischen Glauben, und seine spätere Thätigkeit für den heiligen Gesang seiner Kirche zu danken. Jedenfalls erkennen wir darin den Ruf Selneccers als frühreifen Talentes für die Tonkunst, und dafür bürgt uns jenes Geschichtchen selbst dann noch, wenn es auch nicht in allen angegebenen Umständen richtig seyn sollte. Während Selneccers Aufenthalt zu Dresden als Hofprediger in den Jahren 1558 bis 1561 soll er für die Bildung des dortigen kirchlichen Sängerchors besonders thätig gewesen seyn; ihm war die Aufsicht über die Schüler anvertraut, aus denen dasselbe gebildet wurde. Der Hauptort seiner Wirksamkeit scheint indeß Leipzig gewesen zu seyn; hier erschien im Jahre 1587, durch Johann Beyer gedruckt, sein geistliches Gesangbuch, unter dem Titel: „Christliche Psalmen, Lieder und Kirchengesenge, In welchen die Christliche Lehre zusam gefasset, vnd erkleret wird, Trewen Predigern in Stetten vnd Dörfern, Auch allen frommen Christen zu diesen letzten vnd schweren zeiten, nütz und tröstlich ꝛc.“ Gewidmet ist dies Buch der späteren Churfürstin, damaligen Markgräfin von Brandenburg, Catharina, Gemahlin Joachim Friedrichs; und aus der folgenden „Treuherzigen Erinnerung an den christlichen Leser“ ersehen wir, daß damals schon einige Lieder Selneccers sich weiter verbreitet hatten, in Gesangbücher, zu Leipzig, Straßburg, in Preußen gedruckt, aufgenommen, auch bereits „von fürnehmen Musicis“ als: Matthäus Lemaistre, Scandelli, Baccusius (zu Gotha) gesetzt waren; weshalb er denn leichter zu vermögen gewesen, dies Büchlein zu verfertigen, von dem wir voraussetzen dürfen, daß es Alles enthalten werde, was er bis dahin gedichtet und gesungen, neben den von ihm aufgenommenen fremden Liedern. Denn auch dergleichen hat er nicht verschmäht, seinem Buche einzuverleiben; meistens von Zeitgenossen, seltener von Älteren Gedichtetes. Luther, als rechter Stifter deutschen geistlichen Gesanges, wird von ihm hoch gepriesen; Ambrosius Lobwasser in Preußen, Nicolaus Herrmann in Joachimsthal „sampt seinem frommen Pfarhern, D. Matthesio seeligen,“ Burcard Waldis, die Kirchengesänge der Brüder in Böhmen; doch geht er an ihnen zumeist vorüber; von „des frommen Hauptmanns (Georgii?) Aegidii*) schönen Melodeien“ bekennt er „eine in den 79sten Psalm gesetzt zu haben.“

---

*) Hiemit ist vielleicht folgendes Werk gemeint: Geminae undeviginti odarum Horatii melodiae, quatuor vocibus probe adornatae, cum selectissimis carminum, partim sacrorum, partim prophanorum, concentibus: additis circa finem aliis item cantionibus, matutinis, meridianis et serotinis: Paedagogiis recte institutis, ac scholis quibuslibet pro exercenda iuventute literaria accomodatissimis. Am Schlusse: Francoforti, apud Christianum Egenolphum Hadamarium. Anno M.D.LII. (1552.) Mense Maio. Dieses Werk, eines derjenigen, das die Jugend an Betonungen antiker Maaße zu bilden trachtete, hat Peter Nigidius am ersten August 1550 von Marpurg aus einem hofnungsvollen Schüler (Guolfgango a Thanne) zugeeignet. Ich erwähne desselben mit Rücksicht auf die am Schlusse

Er berichtet uns aber ausführlich, daß man Luthers Lieder vor allen in Leipzig beibehalte, und wie man ihrer, nebst denen von anderen erleuchteten Männern, an Sonn- und Festtagen sich bediene. Hier erscheint es nun bedeutsam unter Anderm, daß am Palm(sonn)tage, ehe die Geschichte des Leidens und Sterbens unseres Heilandes nach dem Evangelisten Matthäus deutsch gesungen wird, die Gemeine Luthers Psalmlied anstimmt: Aus tiefer Noth schrei ich zu dir, jenes gläubige, innige Gebet um Erlösung; am Charfreitage aber, vor dem Gesange der Leidensgeschichte nach Johannes, aus der des Herrn Wort am Kreuz: „Es ist vollbracht" uns hervortönt, wie aus jener sein Ruf aus dem 22sten Psalm: „Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen," das fröhliche Lied gesungen wird: „Nun freut euch lieben Christengmein," der Preis der vollendeten Erlösung. So erschien der Leidenstag des Herrn nicht als düsterer Trauertag allein, auch als der hehre Tag der Vollendung seines großen Werkes, als ein Tag christlicher Freude in Dank und Anbetung. Nachdem uns Selnecer so von dem Fortleben älterer geistlicher Liederdichter in seiner Gemeine erzählt hat, der mit seinem Büchlein er einen neuen Beitrag zu ihrer Erbauung nach seinen Kräften zu widmen gedenkt, fährt er fort: er habe nicht unterlassen, seinen Hymnen und Gesängen auch einige schöne Psalmen beizufügen von etlichen seiner geliebten Brüder, die nun bei Christo seyen: als „Doctoris Georgii Aemilii, und Joh. Baltzii, der ja ein wolversuchter und geplagter Mann gewest, dem Herrn Doctori Hieronymo Weller gottseeligem, und ihm selber, sehr lieb und werth;" auch habe er einige alte Sequentz und Prosas, wie sie genannt werden, mit aufgenommen, doch gebessert und ohne Falsch, auch bisweilen etliche deutsche Choral aus den Kirchengesängen des ältern Herrn Johann Spangenbergs dazu gethan. Seine Lieder, die den Kern des Ganzen bilden, hat er mit den Buchstaben D. N. S. bezeichnet, die auf seine Doctorwürde, seinen Tauf- und Familiennamen deuten, die übrigen theils mit den ganzen Namen ihrer Dichter, theils mit deren Anfangsbuchstaben; auch wohl sie durch Überschriften vor den seinigen ausgezeichnet, und nur hin und wieder sie ohne alle nähere Bezeichnung gelassen.

Das Buch selbst hat Selnecer in drei Theile und einen Anhang geordnet. Der erste Theil enthält Psalmlieder, der zweite Katechismusgesänge, der dritte Lieder auf die vornehmsten Feste. Wir finden darin die alte Sequenz am Tage der Verkündigung Mariä: „Als der gütige Gott vollenden wollt' sein Wort ꝛc." die Leidensgeschichte nach den Evangelisten Matthäus und Johannes, die Klaglieder Jeremiä; dazwischen wieder Gesänge Selneccers. Der Anhang beginnt mit kurzen Sprüchen auf alle Sonn-

der Anmerkung zu Seite 287—290 aufgestellte Vermuthung, daß die Melodie des Liedes der Brüder: „Die Nacht ist kommen, drin wir ruhen sollen" wohl einer Betonung des sapphischen Maaßes ursprünglich angehören möge. Diese Vermuthung hat sich später, im Verlaufe des Abdrucks, bestätigt. Jene Melodie (mit wenigen, unerheblichen Abweichungen) findet sich in dem eben angeführten Werke unter den Nummern XXX. XXXI zu einer Ode Hermanns von dem Busche: „De contemnendo mundo, & amanda sola virtute" in zwei Tonsätzen, mit der Überschrift:

Vetus melodia sapphici carminis.

Ip - se cum so - lus va - ri - os re - trac - to ex - i - tus vi - tae stu - di - um - que no - strae

Dis - par et cu - ras si - bi dis - si - den - tes cas - sa - que vo - ta.

Es schien hier der zweckmäßigste Ort, diese Bemerkung nachzuholen, wenn gleich einiger Zweifel bleibt, ob Selneccer a. a. O. das hier beschriebene Werk gemeint habe, weil er einen anderen Taufnamen des Herausgebers nennt.

tags= und Festevangelien; ihnen folgen deutsche und lateinische Kirchengesänge, wie sie in vielen Kirchen vor dem Altare gesungen werden. Die Übersicht des Ganzen wird durch den Mangel eines Registers sehr erschwert. Den Beschluß machen vier lateinische Gesänge zu vier Stimmen*) auf das Weihnachtsfest, Mariä Reinigung, Ostern und Pfingsten, und ein fünfstimmiges Danklied Selneccers:

Gott dir sey Dank, Lob, Preis und Ehr',
Erhalt' uns nun bei deiner Lehr',
Und unser Herz zu dir bekehr',
Amen!

Unmittelbar vor diesen fünf letzten Gesängen finden wir auf 23 eng gedruckten Seiten „Ein Christlich alt Gespräch vom jüngsten Gericht." Es ist in 26 Abschnitte getheilt, deren jeder aus einer längeren oder kürzeren Reihe Doppelzeilen zu vier Jamben besteht, und für deren Gesang eine Psalmodie vorgeschrieben ist, ähnlich der bei den Doppelzeilen der Weise des „Herr Gott dich loben wir" angewendeten. Engel rufen mit Posaunenschalle zum Gericht: Stimmen ungläubiger, verdammter Seelen erheben sich zunächst, dann die der Gläubigen; mit den Engeln wechseln Teufel, Gesetz, die Juden, Heiden, Türken und Unchristen, Päpste, andere päpstliche Personen, Ketzer, nachlässige Lehrer, Tyrannen, gottlose Weltleute, sündige Christen, bis der Richter Jesus Christus erscheint. Ihn vernehmen wir zuerst im Wechselgespräch mit den Gläubigen, die sodann, zur Herrlichkeit eingehend, das „Herr Gott dich loben wir" anstimmen; zuletzt hören wir ihn das Wort der Verwerfung reden zu den Ungläubigen. Eingerichtet für den Gesang, wie dieses Gespräch hier gefunden wird, scheint es fast, als habe man auch wohl einen kirchlichen Gebrauch davon gemacht, so zweifelhaft dies auch wiederum wird durch seine große Länge, die, trotz des Wechsels der Psalmodieen für die redenden Personen, doch ermüden muß.

Der mit den Buchstaben D. N. S. und einfachen Melodieen, ohne Grundstimme, versehenen Lieder sind 28 in diesem Buche; ungerechnet diejenigen, die zwar jene Bezeichnung führen, denen aber keine Singweise, oder eine, als entlehnt genannte, beigefügt ist. Meist stammen dergleichen entlehnte Weisen aus dem alten lateinischen Kirchengesange unmittelbar, oder dessen Umbildungen in dem geistlichen Gesange der böhmischen Brüder. Auch solche Lieder haben wir nicht mitgezählt, die, obgleich durch jene Buchstaben bezeichnet, doch nur mit einer psalmodischen Formel, nicht aber einer geordneten Melodie begleitet sind. Von jenen 28 Melodieen nun dürften wir annehmen, daß sie von Selneccer herrühren: seine uns bekannte Geschicklichkeit in der Tonkunst, und jene Bezeichnung läßt es muthmaaßen, wenn auch seine Vorrede uns keine Andeutung weiter darüber giebt. Außer den schon zuvor erwähnten fünf vier= und fünfstimmigen Tonsätzen des Anhangs enthält aber unser Gesangbuch noch deren vier zu vier Stimmen. Zuerst nennen wir Ludwig Helmbolds Lied:

Nun laßt uns Gott dem Herren**)
Danksagen, und ihn ehren
Von wegen seinen Gaben,
Die wir empfangen haben.

---

*) Puer natus in Bethlehem &c.
Ex legis observantia &c.
Surrexit Christus hodie &c.
Spiritus sancti gratia &c.

**) S. 139. S. Beispiel Nro. 106.

Es ist überschrieben: „Herzog Johann Friedrichen zu Sachsen II Lied und Gratias;“ weder der Name des Dichters, noch des Setzers ist genannt, auch mangeln die Buchstaben D. N. S. Die Singweise, einfach, durchhin Note gegen Note gesetzt, ist die noch unter uns fortlebende, zumeist für Paul Gerhards Morgenlied: „Wach' auf mein Herz und singe“ angewendete. Man pflegt sie Selneccer zuzuschreiben, wofür indeß kein anderer Grund vorhanden ist, als ihr erstes Erscheinen in seinem Gesangbuche; die mangelnde Bezeichnung läßt seine Urheberschaft wiederum bezweifeln. Wahrscheinlicher ist dieselbe bei einem andern vierstimmigen Liede, über dem jene Buchstaben stehen:

Laß mich dein seyn und bleiben,
Du treuer Gott und Herr,
Von dir laß nichts mich treiben,
Halt' mich bei reiner Lehr.
Herr laß mich nur nicht wanken,
Gieb mir Beständigkeit,
Dafür will ich dir danken
In alle Ewigkeit.

Gleich der vorigen hat diese Singweise rhythmischen Wechsel, die Art des Tonsatzes läßt auch wohl auf einen gleichen Urheber schließen. Doch ist Beides, Weise wie Satz, weniger ansprechend; jene minder fließend, dieser durch den Mangel der Terz zuweilen leer, auch fehlt es dem Schlußsatze, der sich in Bindungen bewegt, an Gewandtheit. Daß diese Melodie später in kirchlichem Gebrauche geblieben sey, habe ich nicht finden können; man hat für das Lied zumeist die so treffliche, aus weltlichem Gesange stammende des Sterbeliedes: „Herzlich thut mich verlangen“ angewendet.

Das dritte, mit vierstimmigem Tonsatz begleitete Lied führt die Überschrift: „Anno 1565, Gott weiß warumb,“ und keine weitere Bezeichnung. Es lautet:

Hilf Herr mein Gott in dieser Noth,
Du treuer Heiland,
Erbarm' dich mein, ich bin ja dein
Trotz Welt, Teufel und Sünd'.
Ich trau' auf dich o Herr,
Was will ich mehr.
Ich hab' ja dich, Herr Jesu Christ,
Du mein Erretter bist!
Ich sing', bin fröhlich, guten Muths
Und harre dein.
Amen, hilf Herr, Amen!

Schon seine wenig volksmäßige, nicht leicht faßliche Strophe, konnte diesem Liede keinen Eingang gewinnen in den Kirchengesang; der dazu mitgetheilte Tonsatz erscheint auch keinesweges als mehrstimmige Behandlung einer liedhaften Singweise. Seine Oberstimme führt zwar wohl den Hauptgesang, und wenn wir aus diesem die Wiederholung einzelner Worte und der ihnen gleichmäßig angepaßten, melodischen Wendungen ausscheiden, und so das Ganze zusammendrängen, läßt sich endlich eine einfach deklamatorische Betonung daraus herstellen, allein immer keine Melodie, ein in sich übereinstimmend gegliedertes, auch

ohne die Worte verständliches Tonbild. Wie der Tonsatz vorliegt, hält er sich an den redegemäßen Ausdruck der Worte, und sucht nicht in kunstreicher Verflechtung der Stimmen, sondern nur zuweilen in Wechselgesängen der oberen und tieferen Stimmen einige Mannichfaltigkeit. Lied und Tonsatz werden aber, der fehlenden Buchstabenbezeichnung ungeachtet, dennoch von Selneccer herrühren. Die Überschrift deutet auf eine bestimmte, persönliche Beziehung des Liedes, auf einen Vorfall in dem darüber gesetzten Jahre, den der Dichter nicht nennen mag. Daß Selneccer ein viel angefochtener Mann war, daß man ihm wie seinem Lehrer und Freunde Melanchthon, Lauigkeit und heimliches Hinneigen zu Calvins Lehre schmähend vorwarf, wissen wir; in dem Liede selbst tröstet ein Angefochtener sich mit dem Beistande des Herrn, seines Erlösers, Erretters, Beschützers; kaum dürften wir einen andern, als Selneccer, für seinen Urheber halten, der wohl, in einem Augenblicke bitterer Kränkung, Trost suchte mit den ihm verliehenen Gaben bei Dem, als dessen Eigenthum er sich wußte, „trotz Welt, Teufel und Sünd,“ wie das Lied versichert. Lesen wir nun in seiner Lebensbeschreibung von Gleich, daß er im Jahre 1565 seines Amtes als Hofprediger, so sehr auch der Churfürst August und seine Gemahlin ihn liebten, als ein hart Beschuldigter entlassen worden, und Donnerstags den 15ten März Dresden verlassen habe, so bewährt sich diese Voraussetzung um so mehr.

Das vierte Lied enthält ein Gebet an Gott Vater, Sohn und heiligen Geist, in drei sechszeiligen, in der Mitte reimenden Strophen, deren erste folgendermaaßen lautet:

O Herre Gott in meiner Noth
Ruf' ich zu dir, du hilfest mir,
Mein Leib und Seel' ich dir befehl'
In deine Händ', dein' Engel send',
Der mich bewahr, wenn ich hinfahr
Von dieser Welt, Herr, wenns dir gfält.

Es ist aber nicht von Selneccer, sondern, der Überschrift zufolge, von Jacob Händl (Gallus) gesetzt, einem geschätzten Meister seiner Zeit, aus Crain gebürtig, der um 1587 am Hofe Kaiser Rudolfs des Zweiten zu Prag lebte, und vier Jahr später (am 4ten Juli 1591) in noch blühendem Alter starb. Das Lied finden wir noch in Freilingshausens Gesangbuche*), doch mit Verweisung auf die Melodie: Vater unser im Himmelreich; Händl hatte für jede Strophe eine eigene, einfache, würdig behandelte, aber nicht volksmäßige Singweise angewendet; ich habe nicht finden können, daß eine derselben in den evangelischen Kirchengesang aufgenommen wäre.

Außer diesen vier Liedern schreiben die Nachrichten von älteren und neueren Liederverfassern als Anhang zu Freilingshausens Gesangbuch, noch einige andere nebst ihren Melodieen unserem Selneccer zu, mit Bezug auf sein eben besprochenes Gesangbuch. So das Sterbelied:

Ein Würmlein bin ich, arm und klein,
Von Todesnoth umgeben**).

Es ist auch wirklich dort (S. 182) zu finden, allein ohne beigesetzte Melodie, mit der Überschrift: „Durch Bartholomaeum Fröhlich, pastorem;“ hat also, nach Selneccers eigenem Zeugnisse, einen anderen Urheber. Eben so wird dort das Lied:

*) Nro. 1405. (1741.)
**) Nro. 1365. (1741.)

Ach bleib' bei uns, Herr Jesu Christ,
Weil es nun Abend worden ist,

als das seinige genannt*). Viele seiner Lieder, ja, die meisten können wir sagen, haben die Strophe dieses Liedes, die vierzeilig-achtsylbige, iambische, für die viele allgemein bekannte Singweisen vorhanden sind, und für die auch Selneccer in seinem Gesangbuche mehre neue giebt. Allein weder Lied noch Singweise, wie Freilingshausen sie mittheilt, befinden sich in demselben; eben so wenig sind sie in Prätorius umfangreicher Sammlung von Kirchengesängen anzutreffen. Das Lied, jedoch mit einem motettenhaften Tonsatze, steht, vielleicht zum ersten Mahle, in Melchior Franks Rosetulum musicum (Coburg 1627); der erste Theil des Gothaischen Cantionals (1646) giebt es, ohne den Dichter zu nennen, mit einem fünfstimmigen Tonsatze von Biereigen; erst Erhardi's Musicalisches Chor- und Figural-Gesangbuch (1659) nennt Selneccer als den Dichter des Liedes, neben dem jedoch eine andere Singweise steht, als die von Freilingshausen mitgetheilte. Ob es nun gleich möglich bleibt, daß Selneccer Lied und Weise zwischen 1587 und 1592, dem Jahre seines Hinscheidens, gesungen haben könne, so ist doch sein Antheil an beiden zu wenig verbürgt, um Beides, nach so viel späteren Zeugnissen, ihm zuschreiben zu können. Eben so heißt in den angeführten Nachrichten Selneccer auch Verfasser des Tischliedes:

Herr Gott nun sey gepreiset.

Mit einer eigenen Singweise erscheint dieses Lied bei Freilingshausen (Nro. 1537) nicht; es wird dort auf die des Liedes: „Herr Christ, der einig Gotts Sohn" hingewiesen, mit dem es eine gleiche Strophe hat. Selneccers Gesangbuch, auf das sich jene Nachrichten als Quelle beziehen, enthält aber auch das Lied selbst nicht, ja, nicht einmal dessen Strophe. Die Angabe jener Nachrichten ist daher eine unzuverlässige. Eben so ist es mit einer vierten Strophe dieses Liedes, einer kurzen Umschreibung des Vaterunser beschaffen:

O Vater aller Frommen,
Geheiligt werd' dein Nam' ꝛc.

die in einigen Gesangbüchern ihm beigefügt ist, obgleich diese Strophe auch wohl dem Bartholomäus Ringwald, oder Vincent Schmuck zugeschrieben zu werden pflegt. — Das Mühlhauser Melodieenbuch nennt Selneccer, ohne seine Quelle anzugeben, als Urheber der Weise des Tischliedes:

Singen wir aus Hertzengrund,
Loben Gott mit unserm Mund ꝛc.

Das Lied selbst gehört aber nicht ihm, wie wohl Einige angeben, sondern dem Bartholomäus Ringwald an; seine Strophe von sieben trochäischen siebensylbigen Zeilen kommt unter allen Melodieen in Selneccers Gesangbuche auch nicht ein einziges Mahl vor, wie sie überhaupt im folgenden Jahrhundert erst, wiewohl immer nicht häufig, im Kirchengesange erscheint. Auch hier haben wir also eine Annahme ohne bestimmtes Zeugniß, die sich allein auf der Voraussetzung gründet, daß der angebliche Dichter, da er zugleich Tonkünstler gewesen, auch wohl Urheber der Weise seines Liedes seyn werde.

Endlich gilt Selneccer auch als Dichter des Neujahrsliedes:

Jesu nun sey gepreiset,

und Sänger der Melodie desselben; derjenigen nämlich, die auch Johann Sebastian Bach, seinen Choral-

*) Nro. 481. Eben da.

gesängen zufolge, dreimahl bearbeitete, und die dort jedesmahl ionischer Tonart erscheint. Von ihr findet sich bei Johann Hermann Schein (1627) eine Umbildung, welche sie zuletzt nach dem Dorischen hinwendet. Durch Selneccers Gesangbuch wird jene Behauptung nicht bewährt, denn dieses enthält weder Lied noch Weise. Das Lied fand ich zuerst in Vulpius Geistlichen Liedern (1609), jedoch mit einer ganz verschiedenen Melodie, die wohl von diesem Tonsetzer herrühren dürfte. Vulpius nennt den Dichter des Liedes nicht, eben so wenig Schein; Vopelius, der Scheins Melodie und Tonsatz unter Nennung seines Namens aufgenommen hat*), bezeichnet den Dichter des Liedes durch die nicht ganz deutlichen Worte: Johannis Hermanni Itali Senioris, aus denen aber mindestens in keiner Art auf Selneccer geschlossen werden kann als Dichter, oder gar Sänger**). Andere nennen Jacob Händl, dessen wir zuvor gedachten, als Dichter und Sänger; noch Andere meinen, er sey nur das letzte gewesen, und daher rühre die falsche Voraussetzung, er habe auch das Lied gedichtet, dieses sey aber von Selneccer geschehen. Nirgend finden wir aber dabei die Berufung auf eine bestimmte Quelle. In den Tonwerken Händls, die mir bisher zugänglich waren, habe ich weder das Lied gefunden, noch einen Tonsatz der bezeichneten Melodie; auch läßt sich aus dem Titel keines der mir unbekannt gebliebenen vermuthen, daß es sie enthalten könne.

Die Strophe des Liedes, wie sie in den bezeichneten Melodieen gefaßt worden, ist eine zwölfzeilige iambische, von regelmäßigem Wechsel einer sieben- und einer sechssylbigen Zeile; sie kann aber auch sinngemäß so gefaßt werden, daß sie, vierzeilig, mit gleichem Wechsel, durch das ganze Lied hingeht, wo dann die Singweise: „Christus der ist mein Leben" sich ihr anschließt. So sehr nun auch Selneccer die kurzen Strophen, namentlich die vierzeilig achtsylbige iambische, geliebt hat, die am öftersten in seinen Liedern vorkömmt, so finden wir doch die Strophe des Liedes: „Jesu nun sey gepreiset" in der letztgedachten Fassung niemals bei ihm. Nach allem diesem mangelt es an genügenden Zeugnissen seiner Urheberschaft, sey es des Liedes, sey es der Singweise.

Einer Widerlegung der Behauptung, daß Selneccer Sänger der Weise: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'" gewesen, wird es kaum bedürfen. Er müßte sie, da sie schon um 1540 in den von Lotther zu Magdeburg herausgegebenen Psalmen und geistlichen Liedern, dann (1545) in Valentin Bapsts Gesangbuche, auch bei Spangenberg, vorkommt, als Knabe von 8 Jahren gesungen haben. Nun wird er zwar als frühreifes Talent für Tonkunst geschildert, in so zarten Jahren aber nur als fertiger Orgelspieler gerühmt; das Lied selbst wird auch nicht als ein im Süden, sondern im Norden Deutschlands entstandenes genannt, so daß jedenfalls Selneccers Urheberschaft zu bezweifeln ist.

Einige Lieder Selneccers sollen, nach seiner Versicherung in der Vorrede seines Gesangbuches, schon vor dessen Erscheinen von „fürnehmen Musicis" gesetzt worden seyn, deren er drei nennt: Matthäus le Maistre, Scandelli und Baccusius. In welchem ihrer Werke sie zu finden seyen? sagt er nicht; ich habe nur eines derselben: „Hilf Herre Gott in meiner Noth" unter den geistlichen und weltlichen deutschen Gesängen des Matthäus le Maistre gefunden. Auch werden wir dabei nicht sowohl an liedmäßige Melodieen und einfache, mehrstimmige Behandlungen derselben, als an künstlichere Tonsätze „nach Motetten-

---

*) GB. 1682. p. 94— 96.

**) Das Gothaische Cantional in der frühern Ausgabe seines ersten Theiles (1646) läßt den Urheber der von ihm mitgetheilten Weise und ihres Tonsatzes ungewiß; in der späteren (1651) nennt es Vulpius, obgleich Beides nicht aus dessen Kirchengesängen entnommen ist.

art" zu denken haben, dürfen also auch nicht hoffen, den Melodieenvorrath der evangelischen Kirche dadurch vermehrt zu sehen, oder Aufschlüsse über die Urheber schon in denselben aufgenommener Singweisen zu erhalten.

Daß in Selneccer die Gabe des Dichters und Sängers in vielen Fällen, seltener die des Setzers mit beiden, oder einer von ihnen, vereint gewesen sey, haben wir in dem Vorigen gesehen. Mit einiger Sicherheit können wir jedoch nur eine einzige Singweise nennen, die, mit einer geringen Veränderung, noch gegenwärtig unter uns fortlebt. Sein Andenken als eines frommen, milden, treuen Mannes, wird der evangelischen Kirche immer ehrwürdig bleiben.

Kurze Zeit, nachdem Selneccer seine Stelle als Hofprediger zu Dresden verlassen hatte, wurde **Antonio Scandelli**, ein Italiener, dort zum Director der Churfürstlichen Capelle ernannt, gegen Weihnachten 1562. Es ist ungewiß, ob er nicht bereits zur Zeit des Churfürsten Moritz eine Stelle als Tonsetzer dort bekleidete; Walter, und nach ihm Gerber, nennen eine von ihm gesetzte, sechsstimmige Messe, unter dem Titel: Epitaphium Mauritii, welche Georg Fabricius herausgegeben habe, woraus mindestens die Vermuthung von einem Verhältnisse des Gönners und Schützlings entsteht zwischen ihm, und dem in der Schlacht von Sievershausen (1553) gefallenen Churfürsten Moritz. In die Zeit seiner späteren Amtsführung fällt die Herausgabe zweier von ihm herrührender Liederbücher, wegen deren er hier eine Stelle verdient. Das erste derselben erschien zu Nürnberg bei Dietrich Gerlatz um 1568 unter dem Titel: Newe teutsche Liedlein mit Vier vnd Fünff Stimmen, welche ganz lieblich zu singen, und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen, durch Antonium Scandellum, Churfürstlicher Gnaden zu Sachsen Capellmeister, verfertigt. Es ist dem Churfürsten August zugeeignet, und enthält zwölf geistliche Gesänge, zehn zu vier, und zwei zu fünf Stimmen, alle motettenhaft behandelt, bis auf die einfach gesetzten Lieder: „Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich" (Nro. 5.) und „Wenn wir in höchsten Nöthen seyn" (Nro. 7), für die er auch die Singweisen erfunden hat. Denn zu diesem letzten hat er sich nicht der später erst üblichen bedient, die ursprünglich dem 140sten der französischen Psalme, und den ihnen angehängten zehn Geboten eignet; diese hat indeß nachmals, durch einige Veränderungen dem Liede noch eigener anbequemt, die seinige überwogen, die kaum irgendwo örtliche Geltung erlangte. Seine Melodie jenes anderen Liedes dagegen fand sofort Anklang, ja, sie pflanzte bis in das 17te Jahrhundert hinein mit ihrem einfach würdigen Tonsatze unverändert sich fort, und schmückt noch gegenwärtig den Gesang in unseren Kirchen. Ihr Lied ist über den 147sten Psalm gedichtet, und seine erste Strophe lautet:

Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich,
Es ist sehr köstlich, unsern Gott zu loben;
Sein Lob ist schön und lieblich anzuhören,
Lobet den Herren! *)

Scandelli's Singweise ist mehr psalmodisch als liedhaft gehalten; aus dem Bestreben des Meisters, jedem Worte, jeder Sylbe die richtige und angemessene Betonung zu geben, ergiebt sich rhythmischer Wechsel von selber. In anderer Bedeutung freilich erscheint er hier als bei volksmäßigen Singweisen, wo er auch melodisch gestaltend und bezeichnend ist. Dennoch hat er, obgleich deklamatorisch hervortretend, bei dem angenehmen Flusse der ganzen Weise, derselben Gunst und Dauer gewonnen. Ein zweites Liederbuch, das uns

---

*) S. Beispiel Nro. 39.

den Meister jedoch nur als Tonsetzer, und nicht als Sänger zeigt, erschien 1575 zu Dresden bei Gimel Bergen, unter dem Titel: „Neue schöne außerlesene deutsche geistliche Lieder, ganz lieblich zu singen, und auf allerhand Instrumenten zu gebrauchen. Sampt einem dialogo mit acht Stimmen. Durch Antonium Scandellum, Churf. Durchlaucht zu Sachsen Capellmeister componiret, auch von ihm selbst corrigiret und in Druck verfertiget.“ Es enthält im Ganzen, — die fünfmahl vorkommenden zweiten Theile einzelner Gesänge nicht mitgerechnet, — 23 Tonsätze: 19 fünfstimmige, zwei sechsstimmige, einen zu sieben und einen zu acht Stimmen, welche mit alleiniger Ausnahme dreier (Nro. 4. 14. 18.) geistliche Lieder behandeln. Diese Behandlung ist fast durchweg eine motettenhafte; die vollständige, unzertrennte Melodie erscheint in keiner der verbundenen Stimmen, die vielmehr nur die einzelnen Melodiezeilen nachahmend durchführen. So ist es unter Anderm bei dem siebenstimmigen Satze über die spätere Melodie des lutherischen Liedes: „Nun freut euch, lieben Christengmein“; wirklich harmonisch entfaltet begegnet diese uns erst in J. Eccards fünfstimmigem Satze (1597). Nur in sieben Fällen giebt Scandelli die Melodie dem Tenor, als einen, von den anderen Stimmen umschlossenen, festen Gesang. Allein auch hier ist sie selten frei von Wiederholung einzelner Zeilen, und von Zwischensätzen. Am reinsten noch erscheint sie in dem Liede: Christe der du bist Tag und Licht, wo nur die letzte Zeile wiederholt, und dadurch das innere Verhältniß der Weise nicht getrübt wird; in anderen Fällen dagegen treten Wiederholungen dieser Art in der Mitte ein, zuweilen nach dem Aufgesange, störender noch in der Mitte des Abgesanges, zumahl wenn noch Einschiebsel hinzukommen, wie bei den Melodieen der Lieder: Herr Christ der einig Gotts Sohn ꝛc., Wo Gott der Herr nicht bei uns hält ꝛc., O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc. Diesem allem zufolge steht Scandelli in mehrstimmigen Sätzen über geistliche Singweisen lediglich auf dem Standpunkte der Meister aus der früheren Hälfte des Jahrhunderts, und wenn er auch einige derselben an Gewandtheit der Stimmenführung übertreffen mag, so ist doch ein wesentlicher Fortschritt in wahrhaft harmonischer Entfaltung ihm nicht nachzurühmen, und nur da, wo er selber auch Sänger der Melodie ist, ein Streben danach sichtbar.

Die drei Gaben des Dichters, Sängers und Setzers, finden wir vereinigt in **Johann Steurlein.** Was wir von seinen Lebensumständen wissen, beschränkt sich fast einzig auf die Ämter und Ehrenstellen, die er zu verschiedenen Zeiten bekleidete. Er war im Juli 1546 zu Schmalkalden geboren, ein Sohn des ersten evangelischen Pastors daselbst. Um 1580 finden wir ihn als Stadtschreiber zu Wasungen in der Fürstlichen Grafschaft Henneberg; später, wohl erst nach 1588, denn in diesem Jahre führt er noch jenen Titel, wurde er Canzley-Secretarius zu Meinungen, um 1604 Stadtschultheiß daselbst. Kaiser Rudolf der Zweite verlieh ihm die Dichterkrone und das Amt eines öffentlichen kaiserlichen Notars; als sein Todestag wird der 5te Mai 1613 angegeben. So dürftig hienach unsere Kunde von ihm auch ist, so reicht sie doch hin, uns die Überzeugung zu geben, daß Dicht- und Tonkunst nicht sein Lebensberuf waren, sondern daß er an beiden als Erholung von seinen Amtslasten sich erfreute und stärkte. Seine Werke geben Zeugniß davon, daß er in der letzten es zu einer achtbaren Fertigkeit gebracht hatte, und auch als Tonkünstler geschätzt war. Von ihnen, wie Walter, und Gerber in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon sie anführen, habe ich nur ein einziges gesehen und genau untersucht, vielleicht wohl das wichtigste unter allen, sofern nach den Titeln der übrigen mit Sicherheit darauf sich schließen läßt. Mit Übergehung derer, die schon danach nicht hieher gehören würden, zeichnen wir diejenigen auf, die für den evangelischen Kirchengesang von Erheblichkeit seyn dürften. Unter den Jahren 1571 und 1578, zuerst zu Wittenberg,

dann zu Nürnberg (vielleicht als neue Auflage) gedruckt, werden vier-, fünf- und sechsstimmige Gesänge, lateinisch und deutsch, genannt; 1573 ein Christlicher Morgen- und Abendsegen aus Luthers Katechismus gezogen, durch Nicolaus Herrmann reimweise verfaßt, und mit vier Stimmen zusammengesetzt; 1574 das tröstliche Gebetlein: Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott, zu vier, fünf, sechs Stimmen, in Erfurt gedruckt; 1575 das deutsche Benedicite und Gratias zu fünf Stimmen, und XXI geistliche Lieder von vier Stimmen, den gottseeligen Christen zugericht durch M. Ludwig Helmbold aus Mühlhausen, zu Erfurt erschienen; 1588, nach einem längeren Zeitraume, wenn nicht vielleicht frühere Ausgaben vorangingen, zuerst, unter dem Titel Epithalamia, eine Sammlung deutscher und lateinischer Hochzeitsgesänge, wahrscheinlich bei früheren Gelegenheiten einzeln gedichtet und gesetzt, und nunmehr zusammengestellt, und dasjenige Werk, von dem hier allein aus eigener Ansicht geredet werden kann. Es sind 27 geistliche Gesänge, zu Erfurt bei Georg Baumann gedruckt, und von Cyriacus Schneegaß, Pfarrer zu Friedrichsroda, durch ein Vorwort eingeleitet*). Von diesen Gesängen sind deren drei mit Steurleins, als des Dichters Namen bezeichnet (der 4te, 6te, 17te), vier in eben diesem Sinne mit dem des Cyriacus Schneegaß, des Vorredners (der 5te, 11te, 12te, 16te), zwei mit dem des Erasmus Alber (der 22ste und 23ste), den übrigen fehlt jede Namenbezeichnung. Elf unter diesen Tonsätzen sind auf Motettenart gerichtet, die übrigen sechzehn, die Mehrzahl, haben liedmäßiges Gepräge. Bekannte Melodieen kommen darunter nicht vor; doch ist es merkwürdig, zu dem Liede Luthers: „Jesus Christus unser Heiland, der den Tod überwand“**) (Nro. 10) eine mixolydische Weise zu finden, welche, die Tonart abgerechnet, in ihren melodischen Wendungen zumeist der dorischen sich anschließt, mit der das Lied in Klugs und Valentin Bapsts Gesangbüchern (1535, 1543, 1545) erscheint. Dieser von ihm mixolydisch umgestalteten Melodie hat aber Steurlein am Ausgange durch die Harmonie einen ionischen Schluß nach C gegeben, während wir nach der Fortbewegung der tieferen Stimmen zu dem letzten fortklingenden Tone der Oberstimme einen halben mixolydischen Schluß erwartet hätten. So ist die Umbildung der Melodie in eine verwandte Tonart durch deren nächste modulatorische Beziehung fast wiederum verwischt! Ein zweites motettenhaft behandeltes Lied Luthers: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ (Nro. 14) hat eine von seiner ursprünglichen ganz verschiedene Singweise, deren Zeilen die melodischen Grundgedanken des Tongewebes bilden. Alle Melodieen dieses Werkchens dürfen wir hienach unserem Steurlein als erfundene, oder doch umgestaltete beimessen.

Sie sind sangbar, und in den einfach gesetzten tritt, eben wie bei Joachim von Burgk nach Jacob Meilands Vorgange, das Bestreben hervor nach sprachgemäß richtiger Betonung der Worte und Sylben, wodurch auch hier zumeist rhythmischer Wechsel sich bildet. Dieser jedoch, — und darin übertrifft Steurlein beide Meister, — ist hier mit dem eigentlich melodischen Bestandtheile der Weisen mehr verschmolzen, sie erscheinen sangbarer, sind in der Harmonie auch reicher und mannichfaltiger. Die meisten dieser Weisen, wenn sie ihre erste Zeile mit rhythmischem Wechsel beginnen, wiederholen diese mit derselben melodischen

*) Sieben und Zwenzigk Neue Geistliche Gesänge mit vier Stimmen componirt, und in Druck, der lieben Jugend zu Gut verordnet durch Johannem Steurlein Schmalkaldensem, Stadtschreiber zu Wasungen in der Fürstlichen Grafschaft Henneberg. Mit einer Vorrede des Ehrwürdigen Herrn M. Cyriaci Schneegaß, Pfarrer zu Friedrichsroda, und der Weimarischen Superintendenz adjuncti, 1588. Gedruckt zu Erfurdt durch Georgium Bawmann, wohnhaftig auf dem Fischmarckt.

**) S. Beispiel Nro. 107.

Wendung, aber nunmehr mit Tönen gleicher Dauer; zuweilen kommen dergleichen Wiederholungen auch am Ende des Aufgesanges der Melodie, oder am Schlusse vor; an dieser Stelle bleiben selbst längere Sylbendehnungen dem Gesange nicht fremd. Es sind dieses Eigenheiten, die dem volksmäßig liedhaften Gepräge des Gesanges der Regel nach entgegen sind, doch würden sie der Aufnahme dieser Melodieen in den Kirchengesang nicht hinderlich gewesen seyn, da alles dieses, ihrer Grundgestalt unbeschadet, zu beseitigen war. Dennoch läßt sich nicht nachweisen, daß eine der Melodieen aus diesem Werke, oder sonst eine von Steurlein herrührende, in den Kirchengesang übergegangen wäre. Gewöhnlich wird ihm die Weise des Neujahrsliedes: „Das alte Jahr vergangen ist,“ das er selber dichtete, und die zu Paul Ebers Liede: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ zugeschrieben. Das erste steht allerdings mit einer Melodie von Steurlein in dem eben besprochenen Werke, wo es die erste Stelle einnimmt; allein jene ist nicht die noch jetzt gebräuchliche, die angeblich von ihm herrühren soll. Diese finde ich nicht früher, als in dem ersten Theile des Gothaischen Cantionals (1646, Nro. 19), wo sie mit Steurleins Namen bezeichnet ist. Allein dadurch wird nichts entschieden, weil jener durch diese Bezeichnung wohl nur als Dichter des Liedes genannt werden soll, wie denn überhaupt jenes Cantional die Urheberschaft als Sänger oder Setzer gewöhnlich durch die Worte: autor melodiae, oder autor compositionis anzudeuten pflegt. Die Bezeichnung dieser Melodie mit Steurleins Namen durch den so viel späteren Vopelius (1682) hat noch viel weniger Gewicht. Das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott“ dichtete Paul Eber im Jahre 1557 für seine Kinder; Rambach [Anthologie II. 122] fand es zuerst in einem, noch bei des Dichters Leben erschienenen Hamburger Gesangbuche von 1565, wo es die Überschrift führt: D. P. Eberus filiolis suis faciebat, 1557. Eine eigene Weise wird es damals noch nicht gehabt haben, sondern nach der Melodie: „Vater Unser im Himmelreich“ gesungen worden seyn, welcher seine sechszeilig-achtsylbige, iambische Strophe sich anschließt. Der Erste, so viel ich finden konnte, der ihm eine selbständige Melodie gab, jedoch nach vierzeiligen Strophen, war Matthäus le Maistre, um 1566, in seinen Geistlichen und Weltlichen Teutschen Gesängen mit vier und fünf Stimmen (Nro. 61); sie ist ionischer Tonart*), und erscheint später in keinem der Singebücher des 16ten Jahrhunderts wieder. Denn diese verweisen entweder — wie die zu Straßburg bei Theodosius Reichel 1569 erschienenen „Psalmen, geistliche Lieder und Gesänge,“ in denen das Lied auf dem 222sten Blatte steht — bei sechszeiliger Strophe auf die Melodie von Luthers eben genanntem Katechismusliede; oder, wenn das Lied nach vierzeiligen Strophen abgetheilt wird (deren es dann zwölf statt zehn erhält), neben jener ersten auf „sonst eine gemeine Melodie mit vier Clauseln,“ wie es in dem Anhange zu den Kirchengesängen der böhmischen Brüder (1566, Blatt 70) geschieht. Nun wird uns als von Steurlein zu vier, fünf und sechs Stimmen gesetzt, und zu Erfurt 1574 gedruckt, das zuvor schon erwähnte Werkchen genannt: „Das tröstliche Gebetlein: Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott,“ ohne weiteren Bericht darüber zu geben; zu seiner eigenen Anschauung habe ich, trotz aller Forschung danach, nicht gelangen können. Aus dem Titel dieses Büchleins folgert man, Steurlein habe eine Melodie zu unserem Liede gesungen, ohne diejenige unter den dreien,

---

*) u. s. w.

Diese Melodie erscheint vierstimmig bei Michael Prätorius (Mus. Sion. VIII. 1610. Nro. 173.). Er führt indeß dieselbe, so wie andere für dieses Lied, nur als vorhandene, nicht als örtlich gebräuchliche auf, wie er es sonst zu thun pflegt.

die noch jetzt dafür in Gebrauch sind, näher zu bezeichnen. Allein zunächst kann diese bloße Aufschrift eben so wohl auf mehrstimmige Sätze nach Motettenart gedeutet werden, als auf liedhafte; diesen kann aber auch eine der für das Lied früher schon in Anspruch genommenen fremden Singweisen, es kann ihnen die des Matthäus le Maistre zu Grunde gelegen haben, Steurlein also bloß Tonsetzer, nicht Sänger gewesen seyn. Auch bleibt die Vermuthung nicht ausgeschlossen, jene Sätze, wenn motettenhaft, seyen auf freien Erfindungen des Tonkünstlers gegründet gewesen, und es habe eine zusammenhängende, fließende Melodie durch die Zusammenstellung ihrer Motive nicht dargestellt werden können. Einen Satz solcher Art besitzen wir über unser Lied namentlich von Gallus Dreßler, zu vier Stimmen, und phrygischer Tonart, in seinen zu Nürnberg 1580 gedruckten „auserlesenen teutschen Liedern." Dazu kommt, daß selbst um 1584 noch — also zehn Jahre später als Steurlein seine neue Melodie gesungen haben soll — das an Singweisen so reich und vollständig ausgestattete Zinkeisensche Gesangbuch immer noch eine ähnliche Zurückweisung auf ältere Melodieen für unser Lied enthält, als die früheren, und daß sogar noch um 1593 das Dresdner Gesangbuch nur eine solche, und keine eigene Singweise dafür giebt. Selbständige, und allgemeiner verbreitete Melodieen unseres Liedes finde ich erst gegen das Ende des Jahrhunderts: zwei derselben erscheinen gleichzeitig um 1597, eine mixolydische in Seth Calvisius Harmon. cantionum ecclesiasticarum*), nach sechszeiliger Strophenabtheilung, und eine ionische in Johann Eccards fünfstimmigen Kirchengesängen**), nach vierzeiliger. Wahrscheinlich ist die eine wie die andere von dem Meister gesungen, bei dem sie hier zum ersten Mahle erscheint; namentlich dürfen wir dieses von der bei J. Eccard uns begegnenden annehmen. Sein Gönner und Dienstherr, Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Anspach, Verwalter des Herzogthums Preußen, liebte, wie das deutsche Agnus Dei: „O Lamm Gottes unschuldig," so vor allen das Lied: „Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott" als erhebend und tröstlich. Sein Leichenredner, Abdias Wickers, erzählt uns, er habe es in die meisten seiner Gebetbücher einschreiben lassen, um es stets zur Hand zu haben; die ihm liebsten Strophen desselben habe er in andere mit eigener Hand eingetragen; er habe dessen noch in seinen letzten Stunden gedacht. Das Lied war in Preußen, wie in Anspach, nach vierzeiliger Abtheilung gebräuchlich; dieser ist auch die Singweise angepaßt, die wir bei Eccard finden. Fromme, heitere Zuversicht drückt sich in ihr aus, der rhythmische Wechsel am Schlusse ihrer zweiten und vierten Zeile tritt zugleich kräftig und belebend hervor. Kaum dürfen wir zweifeln, daß in der Vorliebe seines Fürsten der Meister eine Veranlassung gefunden habe, diesem Liede, das bisher nur fremden Melodieen angepaßt worden war, eine ihm eigene, seinen Ton eigenthümlich anklingende, zu gesellen. Eine ähnliche Bewandtniß mag es mit der bei Seth Calvisius für die zweite, sechszeilige Form unseres Liedes zuerst erscheinenden Singweise haben. Von beiden findet sich früher keine Spur, später bedient man sich ihrer für die eine und andere Strophenart vorzugsweise; sollte man sie also nicht zuvor schon angewendet haben, wenn sie wirklich vorhanden gewesen wären? Ganz willkührlich hat man wohl die ionische, vierzeilige, dem Gotthard Erythräus beigemessen; denn nicht allein daß Eccards Kirchengesänge den seinigen, die erst 1608 erschienen, um elf Jahre vorangegangen waren, so ist auch weder Lied noch Melodie in diesen enthalten. Eine dritte, ebenfalls jetzt noch übliche Melodie desselben, aus der phrygischen Tonart, wird mit eben so wenigem Recht als Steurleins Erfindung genannt. Sie erscheint am frühesten erst 1609, in

*) S. Beispiel Nro. 55.
**) S. Beispiel Nro. 125.

Vulpius geistlichen Liedern*), und mag auch wohl diesem angehören. Eine vierte, aus der versetzten dorischen Tonart, — oder fünfte, wenn wir die von le Maistre herrührende hinzurechnen, — hat Wolfgang Ammonius in seiner Psalmodia nova Germanica (1578. 1581. Nro. 19, Blatt 67ᵇ.), sie hat indeß eben so wenig Anklang gefunden als jene**).

Diesem allem zufolge könnte Steurlein nur alsdann für den Urheber einer noch gegenwärtig zu unserem Liede gebräuchlichen Singweise gelten, wenn sich nachweisen ließe, — was nicht wahrscheinlich ist, — daß jene mixolydische oder ionische Melodie bei Calvisius oder Eccard schon seinen Tonsätzen vom Jahre 1574 zu Grunde liege. Bis dieses geschieht, bleibt die Behauptung, die ihn im Allgemeinen dafür ausgiebt, auf einem bloßen Büchertitel begründet, diejenige aber, die ihm eine bestimmte, einzelne beimißt, unwahrscheinlich und unhaltbar.

Nach dieser Untersuchung, die uns für eine Weile von der betrachteten Liedersammlung Steurleins entfernt hat, kehren wir zu derselben zurück, um mit ihr abzuschließen. Die Melodieen, welche dieselbe enthält, fanden wir ihm ohne Ausnahme angehörig, die meisten als eigene Erfindungen, eine als Umbildung einer älteren. Noch einer zweiten dürfen wir diesen Namen beilegen, der zu der Umdichtung des alten Volksliedes gehörigen:

Die Brünnlein die da fließen, die soll man trinken ꝛc.

das nunmehr lautet:

Der Gnadenbrunn thut fließen, den soll man trinken***),

welche, die Grundzüge der melodischen Wendungen der alten Weise behaltend, eine neue daraus schafft, und in deren harmonischer Behandlung das Gepräge der Tonart wiederherstellt, das drei frühere Tonsetzer bei jener älteren durch seltsame Überkleidung, ohne sie doch melodisch anzutasten, völlig umgewandelt hatten. Wir dürfen uns mit dieser Andeutung begnügen, da wir früher schon ausführlich darüber berichteten. Nur diese eine, umgebildete Melodie, die jedoch, bei abermaliger Umschaffung des Liedes, einer anderen weichen mußte, so wie diese endlich wieder der bekannten und beliebten „O Gott du frommer Gott" ihre Stelle räumte, können wir in diesem beschränkten Sinne als eine, Steurlein angehörige, in die Kirche aufgenommene bezeichnen, und unsere Sammlung als deren Quelle nennen.

Den eben besprochenen fünf Tonmeistern sahen wir manche bedeutende Singweisen geistlicher Lieder zugeschrieben, und doch konnten wir in den meisten Fällen diese Behauptungen durch genügende Zeugnisse nicht bewährt finden; bei der Mehrzahl dieser Melodieen gewannen wir nur die Überzeugung, daß sie der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehörten. Nun sind aber deren noch viel mehrere, bei denen unsere Forschung

---

*) S. Beispiel Nro. 83.

**)

Auch eine sechste noch findet sich bei Prätorius (Mus. Sion. VIII. 1610. 177.) aus eben der Tonart:

u. s. w.

***) S. die Beispiele Nro. 108. 108ᵃ.

zu keinem anderen Ergebnisse gelangen kann, und für die wir keinen Namen aufzuzeigen vermögen. Allein auch die nur ungefähre Zeitbestimmung bleibt immer von Erheblichkeit, denn wir gewinnen dadurch eine Anschauung von dem eigenthümlichen Gepräge, das eben dieser Zeitabschnitt den geistlichen Liedweisen aufdrückte, die in ihm entstanden. Darum sey es vergönnt, noch einige derselben vorüberzuführen, und dasjenige anzugeben, was über die Zeit und Veranlassung ihres Entstehens uns aufbehalten ist.

Das Lied: „Herzlich lieb hab' ich dich o Herr" und seine Melodie gehören unzweifelhaft der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts an. Jenes rührt von Michael Schalling her, der am 21sten April 1532 geboren, um 1550 zu Wittenberg der Gottesgelahrtheit oblag, dann Prediger in Regensburg wurde, Pfarrer zu Vilßeck, einem Marktflecken der Oberpfalz, darauf Diakonus und Superintendent zu Amberg, seines dortigen Amtes verlustig ging, weil er die Unterschrift der Concordienformel verweigerte, aber zu Nürnberg Wiederaufnahme fand, wo er im Jahre 1608 als Prediger an der Kirche Unserer Lieben Frauen starb. Die älteste Quelle für unser Lied ist, so weit meine Forschung reicht, eine im Jahre 1571 zu Nürnberg bei Dietrich Gerlatz erschienene Sammlung von Gesängen unter dem Titel: „Kurtze vnd sonderliche Newe Symbola etlicher Fürsten und Herren, neben andern mehr schönen Liedlein mit fünf und vier Stimmen, auf alle Instrument zu gebrauchen gantz dienstlich, componirt durch **Matthiam Gastritz**." Hier finden wir an der zehnten Stelle unser Lied*), in der Tenorstimme allein mit den Buchstaben M. S., sonst aber nicht als Wahl- und Sinnspruch eines Fürsten oder Herrn bezeichnet. Es ist fünfstimmig, einfach gesetzt, in der versetzten ionischen Tonart (F mit b); die Hauptmelodie führt der Tenor als festen Gesang, und nur bei ihrem Eintritte erscheint auch die Grundstimme, die zu dem Eingange und den Sätzen der übrigen drei Stimmen zwischen den Zeilen schweigt. Die drei Zeilen des Aufgesanges gehen ohne Ruhepunkte, also auch ohne Zwischensätze der anderen Stimmen stätig fort, und nur zwischen ihnen und ihrer Wiederholung werden dergleichen gehört; der Abgesang verbindet die dritte und vierte Lied- und Melodiezeile, trennt dagegen die erste Hälfte der fünften von der späteren, und fügt diese an die sechste; dadurch bedingt sich das Vorkommen der Zwischensätze. Es kann zugegeben werden, daß, wenn einmahl herkömmlich der Tenor die melodieführende Stimme seyn soll, diese Art der Behandlung ganz wohl geeignet ist, seinen Eintritt und das Erscheinen der Hauptmelodie kenntlich zu machen; aber die Strophe des Dichters und ihr innerer Bau werden durch dieses willkührliche Zusammenziehen und Trennen undeutlich gemacht, und also dem Verständnisse der Meisten entzogen. Sey es nun deshalb, sey es wegen Mangel ansprechenden Gesanges und an Mannichfaltigkeit in den Wendungen der Melodie: genug, diese von Gastritz erfundene und gesetzte fand keinen Anklang, sie erscheint in keinem der mir aus eigener Anschauung bekannten geistlichen Liederbücher, und Diejenigen, die jenem Tonkünstler die jetzt allgemein gebräuchliche unseres Liedes beimessen, haben entweder dessen eben beschriebenes Werk niemals gesehen, oder nur nach dessen Inhaltsanzeige berichtet, oder vielleicht gründen sie ihre Behauptung auf ein anderes Werk desselben, das sie aber dann hätten nennen sollen. Soviel ist gewiß, man fand sich veranlaßt, weil das Lied, nicht aber die ihm beigegebene Melodie gefiel, eine andere für dasselbe aufzusuchen. In dem Greifswalder Gesangbuche von 1592, in welchem ich unser Lied, aber ohne eigene Melodie dafür, zuerst antreffe, wird auf die des Psalmliedes: „Es sind doch selig alle die" dabei Bezug genommen. Es leuchtet aber ein, daß diese nur für dessen Aufgesang genügen konnte. Zwar wäre die abweichende Sylbenzahl der dritten und sechsten

*) S. Beispiel Nro. 109.

Zeile des Abgesanges — sieben statt acht — für sich genommen, kein so erhebliches Hinderniß bei dem Anpassen gewesen; allein in dieser entlehnten Melodie ordnen sich, dem Gedichte zufolge, je drei und drei Zeilen zusammen, einen größeren Einschnitt bildend, in Schallings Abgesange dagegen treten deren zwei und zwei zu einander, die Einschnitte erscheinen also nicht an gleicher Stelle, die fremde Melodie schloß sich dem neuen Liede nicht gehörig an, und es wurde Bedürfniß, eine passendere dafür zu erfinden. Die nunmehr gebräuchliche erscheint aber schon ein Jahr später, 1593, in dem Dresdner Gesangbuche von eben diesem Jahre, und ich wüßte nicht, daß seitdem je eine ältere, oder eine später erst erfundene, für das Lied angewendet worden wäre; einen früheren Tonsatz derselben als den des Seth Calvisius in seinem zuvor besprochenen Choralwerke (1597) habe ich nicht aufzufinden vermocht. Wir dürfen sie zu den treflichsten des evangelischen Kirchengesanges rechnen; sie trägt das Gepräge des Innigen, Heiteren, und doch Feierlichen, einer rechten Glaubens- und Liebesfreudigkeit, den Worten des Liedes übereinstimmend:

Herzlich lieb hab' ich dich o Herr,
Ich bitt, wöllst sein von mir nit ferr
Mit deiner gút und gnaden.
Die gantze Welt nit frewet mich,
Nach himel vnd erd nit frag ich,
Wenn ich dich nur kan haben.
Vnd wenn mir gleich mein hertz zerbricht,
So bist doch du mein zuversicht,
Mein theil vnd meines hertzen trost,
Der mich durch dein blut hast erlos't!
Herr Jesu Christ mein Gott und Herr,
In schanden laß mich nimmermehr!

Wir können Gastritz nach dem Gesagten nicht zu den evangelischen Kirchen**sängern** rechnen, benutzen indeß die uns hier gewährte Gelegenheit, über ihn und sein Werk Einiges beizufügen. Über seine Lebensverhältnisse sind wir nicht unterrichtet, auch giebt er selbst so wenig auf dem Titel seines Werkes über seine Stellung Etwas an, als in dessen Zuschrift. Diese ist an die drei damals lebenden Söhne Friedrichs des Dritten, Churfürsten von der Pfalz, von Amberg (den 14ten Februar 1571) aus, gerichtet: an Ludwig, den nachherigen Churfürsten, zu jener Zeit Statthalter der Oberpfalz, Johann Casimir, und Christoph. Der Meister preis't die Tonkunst als eine göttliche Gabe, der eine Lobrede zu schreiben er sich unwürdig erkenne, von der aber seinen Gönnern „aus hocherleuchtem fürstlichen Verstande" zu reden gegeben sey. Für sie habe er die Sinnsprüche seines Buches nebst anderen schönen geistlichen Texten zusammengestellt, und sie zu fünf und vier Stimmen gesetzt, in der Meinung, sie zu ehren, und ihnen etwas Liebes dadurch zu erweisen. Es sind zunächst die Wahlsprüche des Churfürsten, Vaters seiner Gönner; ihre eigenen; der von des Churfürsten Friedrichs des Zweiten Wittwe, Dorothea von Dänemark, Tochter Christians des Zweiten; mehrer Räthe, Diener, Angehörigen des Pfälzischen Hauses, alle in Lieder gebracht; daneben andere geistliche, meist Schriftlieder, doch nur zwei, deren Melodieen in dem evangelischen Kirchengesange heimisch waren: „Christ ist erstanden," und Symphorian Pollio's Umschreibung von Simeons Lobspruche: „Im Friede dein, o Herre mein." Die meisten der Tonsätze (23) sind fünfstimmig, nur einer (das genannte Auferstehungslied) zu sechs, die übrigen zwölf zu vier Stimmen. Die Behandlung ist

gewandt, wohlklingend, würdig, der Tenor die melodieführende Stimme; doch dürfen wir bei der geringen Anzahl kirchlicher Melodieen, die wir hier finden, den Meister kaum zu den kirchlichen Tonsetzern rechnen, können auch einen Einfluß seiner Behandlungsweise auf andere Tonkünstler, die mit mehrem Rechte auf diesen Namen Anspruch haben, nicht nachweisen. Dazu kömmt, daß eben jene zwei kirchlichen Melodieen nicht einmahl als stetig fortgehender, fester Gesang erscheinen, sondern durch Einschiebsel und Wiederholungen zertrennt werden, daß also, wenn auch die Gewandtheit des Meisters in künstlich-motettenhafter Stimmenverflechtung und Durchführung einzelner Melodiezeilen als Muster gelten könnte, doch von harmonischer Entfaltung in eigentlichem Sinne, durch die er vorbildlich hätte werden können, bei ihm die Rede nicht seyn darf.

— Das schöne Lied: Von Gott will ich nicht lassen rührt von dem Superintendenten Ludwig Helmbold aus Mühlhausen her; er soll es um 1563 für Regina Helbich zu Erfurt gedichtet, und es dann in seinen Geistlichen Liedern über etliche Psalmen (1572) öffentlich bekannt gemacht haben*). In eben diesem Jahre erscheint es auch unter den von Joachim von Magdeburg gesammelten Tischgesängen, mit einer vierstimmigen Tonweise aus der versetzten dorischen Tonart. Erst vierzehn Jahre später, um 1586, finde ich es in einer kirchlichen Sammlung, in dem zweiten Theile oder Anhange eines in diesem Jahre erschienenen Wiederabdrucks von Valentin Bapsts Gesangbuche, den Zacharias Berwaldt zu Leipzig besorgte. Eine eigene Melodie hat es dort aber nicht, es wird verwiesen auf die des Liedes: „Ich ging einmahl spazieren.“ Mit der bei Joachim von Magdeburg ihm angeeigneten erscheint es, so weit meine Forschung reicht, zuerst wieder in dem Dresdner Gesangbuche von 1593 (Nro. 175); doch theilt es dieselbe dort mit dem Neujahrsgesange Paul Ebers: „Helft mir Gotts Güte preisen,“ nur daß sie bei diesem im Umfange des versetzten Dorischen erscheint, bei ihm in dem des ursprünglichen. Es ist jene Singweise, die am Schlusse ihrer ersten beiden Zeilenpaare durch den Abfall in die Unterquarte ihres Grundtons von deren Oberquinte aus — einen seltenen Melodieensprung — sich auszeichnet**). Später, in Seth Calvisius Harmonieen geistlicher Gesänge (1597), hat unser Lied allein diese Singweise, nur daß sie wieder in dem Umfange des versetzten Dorischen aufgezeichnet ist; dem erwähnten Neujahrsliede dagegen ist eine, ihr zwar anklingende, doch keineswegs übereinstimmende, beigegeben. Nun ist es zweifelhaft, welchem von beiden Liedern diese Melodie ursprünglich angehöre? eine Frage, die in sofern von Erheblichkeit ist, als deren Beantwortung uns vielleicht den Urheber unserer Weise entdecken könnte. Zunächst läßt sich nicht bestimmen, welches beider Lieder das ältere sey. Paul Eber dichtete, wie es heißt, sein Lied für seine Tochter Helena, deren Name auch durch die Anfangsbuchstaben der Strophen desselben sich bildet; wann er es dichtete? ist uns nicht berichtet. Allein da er um 1569 starb, so war es vor diesem Jahre unbezweifelt vorhanden. Mehr läßt sich nicht angeben über dessen Alter, das also nicht unbedingt über das des Helmboldschen hinausreicht. Auf welche Melodie es Anfangs gesungen worden, wissen wir nicht, doch mag es,

---

*) S. Rambachs Anthologie Th. II. S. 148, und dessen Berufung auf Wimmers Liedererklärung Th. IV. S. 106.

**)

als Kinderlied, wohl zuerst auf die jenes weltlichen, damals gangbaren, verwiesen worden seyn, die man später auf das Helmboldsche anwendete. Allein dieses erscheint früher als das Ebersche, mit der zuvor beschriebenen eigenen Melodie; 14 Jahre nachher wird es dann auf die jenes weltlichen verwiesen; erst ein Jahr später, 1587, in Schröters Weihnachtsliedlein, finden wir Paul Ebers Lied mit einem Tonsatze über die, zuvor dem Helmboldschen angeeignet gewesene Melodie; 1593 wird sie wieder beiden gemeinschaftlich, 1597 aber eignet sie dem Helmboldschen ausschließend. Man hat nun wohl die Behauptung aufgestellt, jene Melodie sey für beide geistliche Lieder eine entlehnte, ursprünglich gehöre sie eben dem weltlichen Liede an: Ich ging einmahl spazieren, von daher sey sie 1586 für das Helmboldsche in Bezug genommen. Es ist auch richtig, daß wir in dem ersten Theile der geistlichen Lieder zu vier und fünf Stimmen von Bartholomäus Gesius (Frankfurth a. d. O. 1601 CXI) ein geistliches Lied finden, dessen erste Zeile so lautet, und daß eben dieses in dem siebenten Theile der Sionischen Musen des Michael Prätorius (Nro. 199) vorkommt; auch ist beide Mahle für dasselbe die Singweise angewendet, von der wir reden. Allein beide Mahle wird sie der Ton des Liedes: Helft mir Gotts Güte preisen" genannt, und damit bezeichnet, daß sie ihm entlehnt sey. Ist also auch, wie nicht bezweifelt werden kann, jenes geistliche Lied die Umdichtung eines weltlichen gleichen Anfangs, so folgt daraus doch nicht unmittelbar, daß die Melodie, mit der es in dieser Gestalt erscheint, die der ursprünglichen Dichtung sey, zumahl seine Überschrift ein ganz Anderes besagt, und die so viel frühere Verweisung auf jene ältere Melodie nichts dagegen entscheiden kann. Auch pflegte man Singweisen weltlicher Lieder, die man geistlichen anpaßte, stets mit den Anfangsworten ihrer ursprünglichen Dichtungen zu bezeichnen, wie Prätorius namentlich dies allezeit thut; man setzte, bei gleichem Anfange beider Lieder, des umgedichteten weltlichen, und der geistlichen Umdichtung, entweder dann noch eine folgende Zeile des ursprünglichen hinzu, oder war, wie es oft geschahe, dem weltlichen Liede in dem Maaße nachgegangen, daß etwa nur ein Wort, oder doch wenige, in späteren Zeilen erscheinende, den neuen, geistlichen Sinn bezeichneten, so ließ man wohl die alsdann unnöthige Verweisung auf die weltliche Melodie ganz weg. Jenem älteren deutschen weltlichen Liede wird also unsere Singweise nicht angehören; eine andere Vermuthung will sie auf die eines französischen Liedes zurückführen. Walter nämlich fand in dem vierten Buche von Joh. Bapt. Besardi's Thesaurus harmonicus (Cölln 1603, Seite 73) ein solches Lied, des Anfanges:

Ma belle si ton ame
Se sent or allumer,

dessen Melodie er uns auch auf der dritten Beispielstafel zu seinem Musikalischen Wörterbuche F. 5. mittheilt. Auf diese führt er die Weise unseres Liedes zurück, indem er bemerkt, daß beide in ihren zweiten Theilen fast durchweg übereinstimmend, und nur in dem ersten etwas abweichend seyen. Das Erste ist nicht in Abrede zu stellen, wenn auch allerdings örtliche Abweichungen vorkommen, wohl aber das Letzte. Denn eben in ihrem ersten Theile trägt die Singweise: „Von Gott will ich nicht lassen" ganz eigenthümliche Züge, namentlich das Abfallen in die Unterquarte ihres Grundtons von deren Dominante aus; ihre Ähnlichkeit mit jener französischen, weltlichen, ist hier eine nur ganz oberflächliche, durch die gleiche Tonart allein bedingte, ihre Verschiedenheit dagegen eine wesentliche. Dazu kömmt, daß die Quelle, in der unsere Melodie uns nachgewiesen werden soll, um zehn Jahre jünger ist, als deren erstes Erscheinen in einem kirchlichen Liederbuche, ja, um volle 24, als ihr frühestes Vorkommen in einem geistlichen Singebuche zum Hausgebrauch. Möglich bleibt es immer, da jene Quelle eine Blumenlese von allerhand für die Laute

eingerichteten Gesängen ist, daß sie auch früher Vorhandenes aufgenommen habe, und das Jahr ihres Erscheinens wird also nicht für das Alter jedes Einzelnen in ihr Enthaltenen zeugen können. Über dieses jedoch, wenn es in eine längere Vergangenheit hinausgerückt werden soll, würde immer wieder eine andere Beweisführung nöthig werden, welche hier mangelt. Bei einer so wesentlichen Abweichung, eben in den bezeichnendsten Zügen, zwischen unserer geistlichen Tonweise und der weltlichen, die aus jener Quelle geschöpft werden soll, kann indeß eine weitere Forschung kaum lohnend seyn.

Die Voraussetzung also, daß die Melodie, welche Paul Ebers Neujahrsliede und dem Gedichte Ludwig Helmbolds zuletzt gemeinschaftlich ist, einem weltlichen entlehnt sey, können wir für begründet nicht annehmen. Ihr eigenthümlicher Schlußfall am Ende ihres ersten Theiles läßt auch eher darauf schließen, daß sie von einem gelehrten Tonkünstler erfunden sey. Es fehlt nun keineswegs an Vermuthungen, die einen solchen dafür angeben. Einige reden von Joachim a Burgk, ohne nachweisen zu können, in welchem seiner zahlreichen Tonwerke sie sich finde, in denen ich sie vergebens aufsuchte. Diese gründen sich auf die Voraussetzung, einmahl, sie gehöre ursprünglich Helmbolds Liede an, und ferner, sie könne dann von keinem anderen Tonmeister herrühren, als dem genannten, der dem Dichter des Liedes am treusten und beständigsten sich angeschlossen habe. Die erste ist nicht geradehin abzuweisen; denn daß Paul Ebers Lied das ältere sey, ist nicht zu behaupten, es erscheint mit unserer Melodie zuerst achtzehn Jahr nach des Dichters Tode, das Helmboldsche dagegen ist in früheren Quellen nachzuweisen, und wir finden es in demselben Jahre, wo der Dichter es der Öffentlichkeit übergeben haben soll, bereits in einer anderen Sammlung geistlicher Gesänge mit jener Weise. Die zweite Voraussetzung aber würde nur dann sich begründen lassen, wenn wir einen Tonsatz über sie von Burgk besäßen, denn alsdann könnte man diesen auch für den Sänger der Weise halten; einen solchen hat man indeß nicht nachzuweisen vermocht. Andere nennen die Jahrzahl 1571, aber nicht ein mit derselben bezeichnetes Werk; sie erscheine schon damals, sagen sie, mit der Bemerkung, daß ein sonst unbekannter Tonkünstler, Hans von Göttingen, sie verfertigt habe. Nun habe ich unter jener Jahrzahl — die eben besprochenen Symbola nicht gerechnet — nur zwei geistliche Liederbücher aufzufinden vermocht, die Umdichtungen weltlicher Lieder nämlich von Knaust und Vespasius, deren wir schon früher gedachten. In den letzten kommt allerdings ein Lied vor, dessen erste Zeile dem flüchtig Hinhörenden oder Betrachtenden wie die unseres Liedes klingen könnte: „O Gott, wem soll ich klagen,“ und dort findet sich eine Hindeutung auf „de wyse van Hans von Göttingen.“ Diese hat uns nun auch Georg Forsters Liederbuch in seinem fünften Theile (Nro. 38) aufbehalten; sie gleicht jedoch der Melodie unseres Liedes nur ganz oberflächlich durch die gleiche Tonart, wenige melodische Wendungen, und das übereinstimmende Maaß ihrer ersten vier Zeilen; die letzten vier dagegen sind hierin ganz abweichend, so, daß eben nur ein so flüchtiger Hörer oder Leser als der, die Worte der ersten Zeile mißverstehende, beide für übereinstimmend halten könnte. Ich stelle diesen Vermuthungen eine andere entgegen, die ich, weil sie eine solche ist, eben hier vortrage, und nicht bei dem Berichte über den ausgezeichneten Tonkünstler, den sie betrifft. Wir besitzen nämlich einen Tonsatz unserer Melodie von Johann Eccard, der dem Dichter nicht minder nahe befreundet war, als Joachim von Burgk. Gedruckt erscheint dieser Satz freilich erst 1634, in einer späteren Ausgabe der fünfstimmigen geistlichen Lieder Eccards, welche zuerst 1597 erschienen, und von dessen Schüler Stobäus in dem erstgenannten Jahre auf's Neue dem Druck übergeben wurden. In dem früheren Abdrucke war er nicht enthalten gewesen, ist also ein Zusatz zu dem späteren. Hier war es die Absicht, alle Choralsätze des Meisters (denen auch der Herausgeber seine eigenen beigefügt hat)

vollständig zu geben, sofern ihre Lieder in Preußen kirchlich waren; wie denn außer ihm noch einige andere hinzugekommen sind. Nun kann er aus einem früheren noch nicht wieder aufgefundenen Werke geistlicher Gesänge von Eccard stammen, wo er als einzelner liedhafter Satz stand, er kann aber auch innerhalb des Zeitraumes seit der ersten Herausgabe jener geistlichen Lieder (1597) bis zum Tode des Meisters (1611) entstanden und dem späteren Abdrucke beigefügt seyn. Das Erste ist mir aus inneren Gründen das Wahrscheinlichere. Eccards Tonsatz nämlich, ein fünfstimmiger, trägt deutliche Spuren eines ersten Versuches in dieser Setzart, die dem Meister später so sehr geläufig wurde, in der wir Ausgezeichnetes von ihm besitzen. Die Führung der einzelnen Stimmen zeigt zwar bereits Geschick, allein ihre Verwebung bringt nicht jene bedeutsamen Modulationen hervor, die wir in der Folgezeit an ihm bewundern; sie steht darin selbst den Sätzen nach, die er im Jahre 1578 herausgab. Auf der anderen Seite aber ist wiederum wahrscheinlich, daß der Setzer zugleich der Sänger gewesen sey; wir erkennen es an dem deutlich hervortretenden Streben, die Bedeutung der einzelnen melodischen Wendungen auch in der Harmonie auszuprägen, wenn dieses auch dem Meister damals nicht in dem Maaße gelang, wie später, selbst an fremden Melodieen. Namentlich ist dieses der Fall bei der Schlußwendung des ersten Theiles. Der eigenthümliche Abfall der Singweise ist hier, eben als solcher, auf das Deutlichste hervorgehoben, während bei Leonhard Schröter (der, wie bemerkt, um 1587 dieselbe gesetzt hat) die zweite Stimme die erste übersteigt, und dadurch eine andere, gewöhnlichere Wendung nach dem Grundtone hin für das Gehör geltend macht, so, daß die der Melodie als eine bloß begleitende, in den Schatten tritt. Dieses nähere Verhältniß von Eccards Tonsatze zu der Melodie, und auf der anderen Seite dessen innere Beschaffenheit, die ihn hinter seine älteren Arbeiten zurückstellt, entscheiden mich dafür, ihn älter zu halten als den Schröterschen; und dieses vorausgesetzt, so hat nunmehr die Annahme keine Schwierigkeit weiter, daß der Meister zu dem Liede des ihm nahe befreundeten Dichters auch jene Singweise erfunden habe. Dies möchte dann um 1571 oder 1572 geschehen seyn, ehe Lied und Melodie noch in Joachims von Magdeburg Tischgesänge aufgenommen wurden. Bis dahin mag jenes in der That im Tone: „Ich ging einmahl spazieren" gesungen worden seyn, und daher noch die Hinweisung auf diesen in dem Leipziger Gesangbuche von 1586 rühren. Eccard, um 1553 geboren, war 1571 erst achtzehn Jahre alt, durch Joachim von Burgk aber dem Dichter, wie später in Freundschaft, so damals in Verehrung und Anhänglichkeit verbunden; sein jugendliches Alter erklärt um so eher die Mängel seines Satzes*). Deshalb hielt der Meister denselben auch wohl der Aufnahme unter seine reiferen Werke dieser Art nicht würdig, und schloß ihn aus von deren Ausgabe um 1597; eine Überarbeitung mochte er deshalb nicht für nöthig achten, weil er nur die in Preußen damals gebräuchlichsten Weisen geistlicher Lieder mit seinen Harmonieen herausgeben wollte, das Lied aber um jene Zeit noch nicht zu den allgemein verbreiteten gehörte. Sein Schüler aber sammelte nach dem Tode seines Meisters Alles, was ihm der Art noch zur Hand war, auch Früheres; ihm war es um vollständige Zusammenstellung seiner Choralsätze zu thun, wie er denn auch noch einige andere seiner neuen Ausgabe hinzugethan hat, die deshalb dem besprochenen noch nicht gleichzeitig gewesen zu seyn brauchen, und deren Alter zu erforschen wir keine Veranlassung haben, um dadurch unsere Vermuthung näher zu rechtfertigen. Der bei Joachim von Magdeburg erscheinende Tonsatz ist ein vierstimmiger, höchst dürftiger; die Anlage seines Werkchens erlaubte ihm wahrscheinlich nicht einen mehrstimmigeren aufzunehmen; die Melodie, als in Thüringen (zu Mühlhausen)

*) S. denselben Nro. 110 der Beispielsammlung.

entstanden, konnte zu ihm, der sich damals in Erfurt aufhielt, leicht ihren Weg finden, er giebt sie auch, die unerhebliche Abweichung bei einem einzigen Tone ausgenommen, der Eccardschen ganz übereinstimmend.

Diese Melodie ist aber nicht die einzige für Helmbolds Lied geblieben. In der Mark Brandenburg wendete man dafür die ionische Singweise des fast gleich alten Liedes von Johann Matthesius an: „Aus meines Herzens Grunde"*); später (1640) erfand Johann Crüger dazu eine neue, die neben der, die wir Eccard beimessen zu dürfen glauben, noch jetzt in diesen Gegenden gebräuchlich ist**). Der Grundton des Gedichtes war hier, wie in anderen Fällen, auf doppelte Weise zu empfinden: als fromme, demüthige Zuversicht im Leiden, als Lobgesang auf Den, der alles Übel in Heil und Freude verkehre; und, weil Beides mit gleicher Berechtigung geschehen konnte, haben auch die beiden zuletzt genannten Melodieen, die das Eine und das Andere ausdrücken, neben einander Gültigkeit behalten.

Das Lied: „Du Friedefürst, Herr Jesu Christ, dessen Singweise wir zunächst betrachten, wird nicht von Allen demselben Dichter zugeschrieben. Einige nennen Ludwig Helmbold (1532—1598) und eben deshalb wohl nur Joachim a Burgk als den Sänger der Weise; in der Voraussetzung, daß kein Anderer, als dieser, jenem Dichter so treu anhängende Tonkünstler, sich ihm hier gesellt haben werde. Ich finde sie jedoch am frühesten, eben so wie das Lied, in den von Bartholomäus Gesius vier- und fünfstimmig gesetzten geistlichen Liedern***) (Frankfurth a. d. O. 1601. Blatt 198), und hier steht der Name Dr. Jacobus Ebertus als der des Dichters angemerkt, eines Professors der Gottesgelahrtheit zu Frankfurth a. d. O., der dort am 5ten Februar 1614, 65 Jahr alt, starb, voraussetzlich also 1549 geboren war. Am sichersten werden wir also wohl auch ihn dafür zu halten haben, da für Helmbold kein zuverlässiges Zeugniß vorhanden ist; womit auch die Annahme hinfällt, daß Joachim a Burgk die Melodie unseres Liedes erfunden habe. Es würde sich nur noch fragen, ob nicht vielleicht Gesius, bei dem wir sie zuerst finden, für deren Sänger zu halten sey? Allein keine sonstige Nachricht nennt ihn als solchen, und in der Vorrede zu seinen vier- und fünfstimmigen Tonsätzen bemerkt er selber nur: „er habe solche Psalmen und Lieder nach seiner geringen Gabe, so ihm Gott verliehen, in vier und fünf Stimmen setzen wollen, und fürnemlicher dahin gesehen, daß die gebräuchliche und gewöhnliche Choralmelodie im Discant behalten, und unverändert geblieben, damit also die christliche Gemeine mitsingen könne." Diesen seinen eigenen Worten zufolge gehören ihm nur die mehrstimmigen Sätze an, nicht die Melodieen, die er gebräuchliche und gewöhnliche nennt, die also als früher schon vorhandene anzunehmen sind. Auch bemerkt er, daß jene Sätze schon seit etlichen Jahren von ihm ausgearbeitet gewesen seyen, weshalb um so mehr die Singweise unseres Liedes der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehören dürfte. Sie drückt in der wohlgewählten, ionischen Tonart, heitere Zuversicht aus, wie es den Worten des Dichters geziemt:

Du Friedefürst, Herr Jesu Christ,
Wahr' Mensch und wahrer Gott!
Ein starker Nothhelfer du bist
Im Leben und im Tod,

*) S. Prätorius Sionische Musen, Th. VIII. Nro. 7.

**) Man findet beide Singweisen, wie man sich ihrer jetzt bedient, Nro. 31 und 301 der fünften Ausgabe von Kühnau's Choralbuche.

***) S. Gesius Tonsatz der Melodie dieses Liedes Nro. 65 der Beispielsammlung.

Drumb wir allein, im Namen dein
Zu deinem Vater schreyen.

Recht große Noth uns stößet an
Von Krieg und Ungemach,
Daraus uns Niemand helfen kann
Denn du, drumb führ' dein' Sach,
Dein' Vater bit, daß er ja nit
Im Zorn mit uns wollt fahren.

Zu den schönsten und erhabensten ihrer Kirchenweisen zählt die evangelische Kirche mit Recht die des Liedes:

Wachet auf, ruft uns die Stimme
Der Wächter sehr hoch auf der Zinne,
Wach auf du Stadt Jerusalem!
Mitternacht heißt diese Stunde,
Sie rufen all mit hellem Munde:
Wo seyd ihr klugen Jungfrauen?
Wolauf, der Bräutgam kommt!
Steht auf, die Lampen nehmt!
Halleluja!
Macht euch bereit zu der Hochzeit,
Ihr müsset ihm entgegen gehn!

Das Lied ist von Dr. Philipp Nicolai, und steht im Anhange einer von ihm 1599 erschienenen Schrift, deren Titel wir unabgekürzt hier folgen lassen, weil er über ihren Inhalt zugleich die vollständigste Rechenschaft giebt. Er lautet: Frewden Spiegel deß ewigen Lebens, das ist: Gründtliche Beschreibung deß herrlichen Wesens im ewigen Leben, sampt allen desselbigen Eigenschafften vnd Zuständen, auß Gottes Wort richtig vnd verständtlich eingeführt: Auch fernere, wolbegründete Anzeig vnd Erklärung, was es allbereit für dem jüngsten Tage für schöne vnd herrliche Gelegenheit habe mit den außerwehlten Seelen im himmlischen Paradieß. Allen betrübten Christen, so in diesem Jammerthal das Elend auf mancherley Wege bawen müssen, zu seeligem vnd lebendigem Trost zusammengefasset durch Philippum Nicolai, der heyligen Schrift Doctor, vnd Diener am Wort Gottes zu Hamburg. (Gedruckt zu Frankfurth am Mayn, durch Erasmum Kempffer, In Verlegung Johannis Jacobi Porsii.) Der mir vorliegende Abdruck führt die Jahrzahl 1617, er ist aber ohne Zweifel eine überall unveränderte Wiederauflage des früheren von 1599, da nichts darin auf Zusätze weder des Verfassers noch Herausgebers deutet. Die Vorrede und Zueignung, unterzeichnet Unna am 10ten August 1598, und gerichtet an Bürgermeister, Rath und Zwölfen der löblichen Stadt Soest, giebt über die Entstehung und den Zweck des Buches Rechenschaft. Der Verfasser schrieb sie im Jahre 1597, als in Unna, wo er damals Ecclesiast war, eine furchtbare Seuche wüthete, und nachher über einen großen Theil Westphalens und der umliegenden Landschaften sich verbreitete. Unseres Liedes, und der drei anderen, die ihm gesellt sind, wird darin zwar nicht ausdrücklich gedacht, allein da der Vorredner in ihnen dichtend darstellte, was er in dem Buche selbst tröstend lehrt, so werden wir derselben gern eine kurze Aufmerksamkeit schenken, zumahl sie ein Zeugniß ablegt von dem frommen Sinne der Zeit, in der sie geschrie-

ben wurde. Hören wir den Verfasser, so viel möglich, mit seinen eigenen Worten. „In solchem Jammer und Elend (sagt er) als es hie zu Unna in allen Gassen rumorte, und oftmals etliche Tage an einander über die zwanzig, nun vier, sieben, acht, oder neun und zwanzig, und bis in die dreißig Todten, nit weit von meiner Wohnung, auf den Kirchhof, unter die Erden verscharrt worden, hab' ich mit Todes Gedanken mich immer schlagen müssen, und war mir, nit einmahl, zu Muth wie dem König Hißkia, da er sprach: Nun muß ich nit mehr sehen den HErrn, ja, den HErrn im Land der Lebendigen, meine Zeit ist dahin, und von mir aufgeräumet, wie eines Hirten Hütte, und reiße mein Leben ab, wie ein Weber, Jesaiä 38. — Es überfiel die Peste mit ihrem Sturm und Wüthen die Stadt wie ein unversehnlicher Platzregen und Ungewitter, ließ bald kein Haus unbeschädiget, brach endlich auch zu meiner Wohnung hinein, und gingen die Leute meistes Theiles mit verzagtem Gemüth und erschrockenem Herzen, als erstarret, und halb tod, einher, daß einer hätte mögen hieher ziehen, was Moses schreibet (Deuteron: 28) mit nachfolgenden Worten: Der Herr wird dir ein bebend Hertz geben, und verschmachte Augen und verdorrete Seele, daß dein Leben wird für dir schweben. Nacht und Tage wirst du dich fürchten, und deines Lebens nit sicher seyn; des Morgens wirst du sagen: Ach, daß ich den Abend erleben möchte; des Abends wirst du sagen, ach daß ich den Morgen erleben möchte, für Furcht deines Herzens, die dich schrecken wird, und für dem, das du mit deinen Augen sehen wirst. — Zu Lübek, Hamburg, Lüneburg, Hildesheim, Göttingen ꝛc., desgleichen in Nieder-Hessen, und in der Grafschaft Waldeck, meinem lieben Vaterlande, zu Corbach, Wildungen und Mengerichhausen, fehlet es auch nicht. Und was einer an solchen Orten, hin und wieder, von bekannten Freunden hatte, davon höret er fast nichts, denn von ihren Krankheiten, und tödlichem Abschied von diesem Leben. Inmaaßen denn auch mir eitel traurige Zeitungen und traurige Botschaft zu Ohren kamen von etlichen meinen Schwestern, Blutsfreunden und Schwägern, durch die Peste erwürget und hingerissen, welches nur meine Bekümmerniß vermehrte, und so viel weitläufiger Anlaß gab, all mein Datum, Herz und Gedanken, von der Welt abzuwenden. — Da war mir nichts süßeres, nichts liebers und angenehmers, als die Betrachtung des edlen, hohen Artikels vom ewigen Leben, durch Christus Blut erworben. Ließ denselben Tags und Nachts in meinem Herzen wallen, und durchforschte die Schrift, was sie hievon zeugete, lase auch des alten Lehrers S. Augustini liebliche Tractätlein, darin er dies hohe Geheimniß als ein Nüßlein aufbeißet, und den wundersüßen Kern herauslanget. Brachte darnach meine meditationes, von Tage zu Tage, in die Feder, befand mich, Gottlob, darbei sehr wohl, von Herzen getrost, fröhlich im Geist, und wohl zufrieden, gab meinem scripto den Namen und Titel eines Freudenspiegels, und nahme für, denselben verfaßten Freudenspiegel (da mich Gott von dieser Welt abfordern würde) als ein Zeugniß meines friedlichen, fröhlichen und christseeligen Abschiedes zu hinterlassen, oder aber, da er mich gesund sparete, andern nothleidenden Christen (welchen er die Pest auch zu Haus senden würde) aus christlicher, schuldiger Liebe damit zu dienen, und gleich als mit gegenwärtigem Trost beizuwohnen. — Nun hat mich der gnädige, fromme Gott, mitten unter den Sterbenden, für der grausamen Pest allergnädigst bewahrt, und mein Leben, über alle meine Gedanken und Hofnung, wunderbarlich gefristet, daß ich mit dem Propheten David zu ihm sagen kann: Wie groß ist deine Güte, die du verborgen hast denen, die dich fürchten! Herr, du hast meine Seele aus der Höllen geführet, du hast mich lebendig behalten, da die in die Hölle fuhren. Ihr Heiligen, lobsinget dem Herrn, danket, und preiset seine Herrlichkeit. Denn sein Zorn währet einen Augenblick, und er hat Lust zum Leben. Den Abend lang währet das Weinen, aber des Morgens die Freude; du hast mir meine Klage verwandelt in einen Reigen, du hast meinen Sack aus-

gezogen, und mich mit Freuden gegürtet. (Ps. 30. 31.)" Da nun unserem Dichter so große Gnade geschehen war, und er sich fragt, wie er dem Herrn seine Wohlthat vergelten solle, die er an ihm gethan, bietet sich ihm von selbst die Antwort, wie der Psalmist sie giebt auf eine gleiche Frage: „Ich will den heilsamen Kelch nehmen, und des Herrn Namen predigen." So bringt er denn seinen Gönnern seine Gedanken dar vom ewigen Leben, „daß sie und alle gottseelige Bürger und Bürgerinnen, verlassene Wittwen und Waisen, traurige und bekümmerte Herzen, so ihrer nahen Freundschaft in währenden Pestilenzläuften durch den zeitlichen Tod auf dieser Welt beraubt sind worden, sich hierin ergötzen, den seeligen, freudenreichen Zustand aller Auserwählten bei unserm lieben Gott in seinem Reich des Schauens daraus vernehmen, sich dessen trösten, und daher auch all' ihre Gedanken von der Welt ab, zu Gott im Himmel, und nach dem ewigen Vaterland hinwenden mögen." Aus einer solchen Sinnes- und Gefühlsweise, wie unser Dichter in den mitgetheilten Worten sie darlegt, und wie sie während einer so schweren Prüfung sich entwickeln mußte, sind auch die Lieder hervorgegangen, die er seinem Werke angehängt hat. Der Gedanke, daß der nächste Augenblick, wenn auch nicht unmittelbar der letzte, doch derjenige seyn könne, der den Wehrlosen der Macht der furchtbaren Seuche überliefere, die in kurzer Frist sein irdisches Daseyn vernichte, und ihn seinem Richter gegenüberstelle, leitete den an der heiligen Schrift sich Tröstenden, durch sie sich Vorbereitenden, leicht auf die Gleichnißrede von den klugen und thörichten Jungfrauen; auf die Nothwendigkeit, sich stets bereit und gerüstet zu halten, wenn die abrufende Stimme unversehens ertöne. Wenn er aber dabei nun die Kraft des ewigen Wortes an sich empfand, wenn er bei sich erwog, daß jene Stimme, eben auch jener Gleichnißrede zufolge, ihn nicht abrufe aus einem hellen, bewußten Daseyn, zu einem düstern, dämmernden, sondern zu einem erhöhten, einem wahren und ewigen Leben: so sahe er auch nicht ferner mit besorglicher Angst, sondern selbst mit freudiger Sehnsucht ihr entgegen, und das Gepräge einer solchen, die nun ihr Ziel gefunden, trägt auch unser Lied, das der Dichter überschrieben hat: „Von der Stimme zu Mitternacht und den klugen Jungfrauen, die ihrem himmlischen Bräutigam begegnen. (Matth. 25.)" Es ist nicht ohne Bedeutung, daß die Melodie der ersten Zeile desselben der Intonation des Lobgesanges der heiligen Jungfrau nach dem fünften Kirchentone übereinstimmt, ja, die erste Hälfte derselben ganz unverändert darstellt. Einem jeden, dem diese in jener Zeit gegenwärtig war — wie gewiß den meisten bei fortwährender Anwendung jenes Theils des alten römischen Kirchengesanges — mußte mit dem kräftigen, majestätischen Aufrufe des Gesanges zu den ersten Worten des Liedes: „Wachet auf, ruft uns die Stimme," zugleich das Gefühl des eigenen Herzens antwortend wiederklingen in jenen befreundeten Tönen: Meine Seele erhebet den Herrn, und mein Geist freuet sich Gottes meines Heilandes, dessen Stimme mich nunmehr ruft zu seiner Freude. Eben dieser Zug, der dem Freunde und Kenner des heiligen Gesanges nicht leicht entgehen kann, und der von dem innigsten Zusammenhange zeugt zwischen dem Liede und seiner Weise, begründet die Vermuthung, daß diese letzte wohl dem Dichter angehören werde, mag er auch der Hülfe eines befreundeten Tonkünstlers zu ihrer Aufzeichnung sich bedient haben; denn kaum anders als aus seiner, von ihm selbst beschriebenen Stimmung, und unmittelbar mit dem Liede selbst, wird ein solcher Zug entstanden seyn. Eine aus dem Volksgesange stammende Weise haben wir gewißlich hier nicht vor Augen, wenn wir es auch deshalb vermuthen möchten, weil der Dichter die beiden andern, dem unsern voranstehenden und nachfolgenden Lieder, weltlichen Melodieen angepaßt hat. Ganz zu geschweigen, daß die Strophe des unseren mit ihm überhaupt zum ersten Mahle erscheint, und namentlich dem Volksgesange bis dahin durchaus fremd war, so streitet gegen die Entlehnung seiner Singweise aus demselben schon deren

so augenscheinliche Gründung auf den alten Kirchengesang, deren sinnige Art auf den Dichter selbst als Urheber der Melodie deutet. Sie mag dann wohl unter den Händen des Jacob Prätorius, von welchem wir den ersten vierstimmigen Tonsatz derselben in dem Hamburger Melodieenbuche von 1604 (Nro. 80) besitzen, die Gestalt gewonnen haben, in der sie gegenwärtig in der evangelischen Kirche üblich ist. Mit ihrem festlich prächtigen Beginn steht alles Folgende in innigstem Einklange, es entwickelt sich aus ihm auf die ungezwungenste Weise, in lebendiger Gliederung, so daß, dichterisch und tonkünstlerisch betrachtet, die Melodie als ein vollkommenes Ganze erscheint, und wir auch in dem entlehnten Theile derselben nur Veranlassung finden können, ihren Urheber zu preisen.

Ein zweites Lied Philipp Nicolai's, das mit seiner Singweise ebenfalls noch unter uns fortlebt, ist überschrieben: Ein geistlich Brautlied der gläubigen Seelen von Jesu Christo, ihrem himmlischen Bräutigam, gestellet über den 45sten Psalm des Propheten Davids. Es geht dem eben besprochenen voran, und ist in gleichem Sinne gedichtet. Hier preiset der Dichter die Lieblichkeit, Freundlichkeit, Herrlichkeit des himmlischen Bräutigams der Seele, dessen abrufende Stimme in dem nachfolgenden er mit Freuden vernimmt:

Wie schön leucht' uns der Morgenstern
Voll Gnad und Wahrheit von dem Herrn,
Die süße Wurzel Jesse!
Du Sohn Davids aus Jacobs Stamm,
Mein König und mein Bräutigam,
Hast mir mein Herz besessen!
Lieblich, freundlich, schön und herrlich,
Groß und ehrlich, reich an Gaben,
Hoch und sehr prächtig erhaben.

Wir sahen bereits früher, als wir uns mit Umdichtungen weltlicher Lieder in geistliche, und mit dem Entlehnen volksmäßiger Singweisen für kirchlichen Gebrauch beschäftigten, daß dieses Lied auf einem Liebesgesange jener Zeit beruhe, und mit dessen Strophe auch seine Melodie entlehnt habe. Der Ton der Entzückung, der in ihm vorherrscht, und der, mehr noch vielleicht im Sinne des hohen Liedes, als des in Bezug genommenen 45sten Psalms, die Schmeichelworte irdischer Liebe anwendet auf den Erlöser, wird in ihm vielleicht am Schlusse des Jahrhunderts zum ersten Mahle in dieser Art vernommen, und ist in dem folgenden nicht ohne reichen Nachklang geblieben. Zu jener Zeit der Trübsal und des zu jeder Stunde drohenden, schmerzvollen Todes, in der dieses Lied entstand, einer Zeit, wo die Vergänglichkeit des Irdischen auf die herbste Weise sich geltend machte, und wo, wenn leichtfertig und frech Gesinnte jene Güter und Genüsse in aller Hast noch sich anzueignen suchten, um den flüchtigen Augenblick zu erhaschen, ernste und fromme Gemüther dagegen auf die ewigen Güter ihren Blick richteten, um unvergängliche Schätze zu sammeln als Nahrung und Trost der Seele; in einer solchen Zeit lag es nahe, das Weltliche umzuwandeln in das Geistliche, um seiner verführenden Macht sich zu entziehen, und die ganze Gluth, mit der das Irdische in seiner schönsten Erscheinung erfaßt worden, überzutragen auf das Ewige, um desto fester in ihm zu wurzeln. Allerdings in diesem Falle ein gefährlicher Versuch, wie auch an dem Beispiele unseres Liedes sich gezeigt hat. Es ist, sagt Schamelius in seinem evangelischen Lieder-Commentarius (Th. I. S. 428), wegen seiner herrlichen Materie und lieblichen Melodie sehr gebräuchlich bei uns, man singets und spielets in der Kirche, daheim auf der Werkstatt, man läßt es von hohen Thürmen und Spitzen den Todten nach-

spielen, brauchets in Freud und Leid. Schade nur, daß es unverständiger Weise oft übel gedeutet wird, so daß es deshalb auf Hochzeiten zu singen verboten worden. — Eben jenes verzückte Liebesschwärmen, das in ihm sich ausspricht, veranlaßte jene üblen Deutungen; es brachte den fleischlich Gesinnten entweder seinen Ursprung wieder in das Gedächtniß, oder vermittelte doch ein freches Verständniß, und es trat an die Stelle der Erbauung Anstoß, dem die Kirche wehren mußte, wenn sie auch sonst das Lied, als ein so allgemein beliebtes, gern beibehielt. Vielleicht hat auch der Dichter selbst absichtlich vermieden, an dessen Ursprung zu erinnern, um nicht zu Entweihungen Anlaß zu geben, und deshalb lieber die Melodie in Singzeichen neben seine Umdichtung setzen, als diese durch Bezugnahme auf das ursprüngliche Lied und seine Singweise ausdrücklich als solche bezeichnen wollen. Denn bei dem dritten seiner Lieder, das auf die zwei so eben besprochenen folgt, hat er jenes unbedenklich gethan, weil hier ein Mißbrauch nicht leicht zu besorgen war. Es ist überschrieben: „Der Welt Abdank für eine himmeldurstige Seele. Gestellt über den 24sten (42?) Psalm Davids, im Thon: So wündsch ich ihr ein gute Nacht.“ Die hier angedeutete Singweise finden wir im ersten Theile von Georg Forsters frischen Liedlein (Nro. 130) mit ihrem Liede, und mit einer Umdichtung desselben auch am Schlusse von Valentin Trillers geistlichem Singebuche; nur ist es auffallend, daß die, beiden angehörige Strophe um zwei Zeilen länger ist. Denn lautet Nicolai's geistliches Lied:

So wünsch ich nun ein' gute Nacht
Der Welt, und laß sie fahren,
Ob sie mir gleich viel Jammers macht,
Gott wird mich wohl bewahren,
Ich meint' die Welt wär' eitel Geld,
Befind' es nun viel anders;

so heißt es in dem ursprünglichen, weltlichen Liede:

So wünsch ich ihr ein' gute Nacht
Zu hunderttausend Stunden,
So ich ihr Lieb' erst recht betracht,
Ist all mein Leid verschwunden,
Wenn ich sie seh, erfreut sie mich,
Hat mir mein Herz besessen.
Drumb ich in meinem Herzen brenn
Und kann ihr nicht vergessen.

Diese Abweichung bei sonstigem Übereinstimmen des Maaßes mag zuerst Veranlassung gegeben haben, die letzten Zeilen jeder Strophe des Nicolaischen Liedes zu wiederholen, um sie der Melodie anzupassen, dann aber eine neue dafür zu erfinden, mit der wir das Lied in Freilingshausens Gesangbuche finden (1741. Nro. 876. Seite 580), und durch welche vollends jeder Anklang an seinen Ursprung, den sein Inhalt ohnedies nicht aufruft, verschwinden mußte.

Zu den gegen das Ende des 16ten Jahrhunderts entstandenen geistlichen Singweisen gehört auch die des Osterliedes:

Heut triumphiret Gottes Sohn,
Der jetzund ist erstanden schon,
Alleluja, Alleluja!

Mit großer Pracht und Herrlichkeit,
Deß danken wir in Ewigkeit,
Halleluja, Halleluja!

Schamelius (Evangel. Lieder-Commentarius, I. Nro. 124. pag. 196) scheint geneigt, das Jahr 1594 oder doch 1596 als das ihres Entstehens anzunehmen, weil die Zuschrift der von dem Cantor M. Friedrich Bieks zu Grimma (wenn auch erst 1604) herausgegebenen Hymnen, in denen das Lied steht, jene erste Jahrzahl trage. Dieser Grund würde jedoch eben so wenig entscheiden, als der, daß die Zueignung der Harmonieen geistlicher Gesänge von Seth Calvisius, welche ebenfalls das Lied und eine sechsstimmige Bearbeitung seiner Melodie mittheilen, die Jahrzahl 1596 enthält; denn in der frühesten Ausgabe dieses Liederbuches von 1597 ist Beides noch nicht zu finden, sondern erst in einer späteren von 1622 (Nro. 130), von wo Beides unverändert in Joh. Hermann Scheins Cantional (1627, Nro. 54) übergegangen ist. Wie hienach Lied und Melodie eine Zugabe sind zu den späteren Ausgaben der Gesänge des Seth Calvisius, so können beide eben sowohl dem Werke des erwähnten Bieks hinzugekommen seyn bei einer erneuten Auflage. Am frühesten, so viel ich habe finden können, erscheint Beides um 1601 in den vier- und fünfstimmigen geistlichen Liedern des Bartholomäus Gesius (Blatt 41) mit der Überschrift: Ein neu Osterlied; deshalb Manche auch diesem Tonsetzer, den wir als Dichter sonst nicht weiter kennen, Beides zuschreiben wollen. Allein er selber hat an dem erwähnten Orte weder als Dichter noch Sänger sich genannt, und eben so wenig bezeichnen ihn Calvisius und Schein, Michael Prätorius (M. S. VI. 1609. Nro. 142), noch das Gothaische Cantional (Th. I. 1646. Nro. 63) als solchen: die letztgenannte Sammlung nennt Schein, aber als Tonsetzer, weil sie den Tonsatz von ihm entlehnt hat. In die letzten Jahre des 16ten Jahrhunderts werden aber dennoch so Lied als Singweise hinaufreichen, aus denselben Gründen, die wir bereits bei dem Liede: „Du Friedefürst Herr Jesu Christ“ angeführt haben. Die Melodie ist festlich und prächtig, wie es einem Auferstehungsgesange ziemt: sie bewegt sich durchweg im dreitheiligen Takte, beginnt in der ionischen Tonart, die im Verlaufe des Ganzen sich wiederholt mit kräftigem Nachdrucke geltend macht, und endet würdevoll nach einigen Ausweichungen in das Äolische mit einem phrygischen Tonschlusse. Ganz in diesem Sinne hat Seth Calvisius*) sie gefaßt in seinem sechsstimmigen Tonsatze. Das Halleluja nach den ersten zwei Zeilen läßt er dreistimmig durch die höheren Stimmen ausführen, in deren klaren Tönen es einem Gesange der Engel gleicht; nach dem phrygischen Tonschlusse, mit dem es endet, erklingt der volle Chor in dem ionischen Dreiklange um so mächtiger, den Liedesworten gemäß, und das zweite Halleluja aller Stimmen mit dem rückkehrenden, weitaushallenden phrygischen Schlusse krönt das Ganze auf die würdigste Weise. Wie diese Melodie selbst den besten des 16ten Jahrhunderts an die Seite zu stellen ist, so erscheint auch ihr Tonsatz als einer der vorzüglichsten des Seth Calvisius.

Gleich dieser Melodie und ihrem Liede pflegen noch zwei andere, mit eben so wenig Grund, dem Bartholomäus Gesius zugeschrieben zu werden. Das eine ist eine Nachdichtung des Lobgesanges der heiligen Jungfrau:

Mein Seel', o Herr, muß loben dich,
Du bist mein Heil, deß freu' ich mich,

*) S. dessen Tonsatz der Melodie dieses Liedes Nro. 58 der Beispielsammlung.

Daß du nicht fragst nach weltlich' Pracht,
Und hast mich Arme(n) nicht veracht;

Und angesehn mein' Niedrigkeit,
Von nun an wird dann weit und breit
Mich selig preisen jedermann,
Du hast groß Ding' an mir gethan.

Das Lied und ein vierstimmiger Tonsatz seiner Melodie finden sich allerdings in dem 1605 erschienenen zweiten Theile der geistlichen Lieder dieses Meisters (Bl. 125)*), von wo sie wohl in den fünften Theil der Sionischen Musen des Michael Prätorius (Nro. 61) übergegangen sind; allein an beiden Orten bezeugt keine Bemerkung die Urheberschaft des Gesius, und nur dies erste Vorkommen in seinem Werke könnte für ihn entscheiden. Das Zeugniß des Gothaischen Cantionals (Th. I. 1646. Nro. 116) ist von keinem Gewicht, denn es nennt Gesius offenbar nur als Tonsetzer, und diese seine Eigenschaft ist nicht zu bezweifeln, weil der dort mitgetheilte Tonsatz aus seinem Werke entlehnt ist.

Wird endlich mit Berufung auf die erwähnten Werke dem Gesius auch das Lied: „Wend' ab deinen Zorn, großer Gott in Gnaden" und seine Melodie beigemessen, so kann dies nur durch eine Verwechslung geschehen seyn, da beide weder das eine noch die andere enthalten.

Zweifelhaft ist es, ob Lied und Melodie:

Ach Gott und Herr, wie groß und schwer
Sind mein' begangne Sünden!
Da ist niemand, der helfen kann,
Auf dieser Welt zu finden!

der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts angehören, oder erst in der früheren des folgenden entstanden sind. Wenn wir der Singweise dieses Liedes hier so ganz im Allgemeinen gedenken, so ist zu bemerken, daß damit jene dorische gemeint ist, welche am allgemeinsten in der Kirche Eingang gefunden hat, und die, von der Oberoctave des Grundklanges ihrer Tonart erst schrittweise zu dessen Oberquinte herab, und dann eben so von dort wiederum zu dem beginnenden Tone hinaufsteigt. Diese wollen Einige schon aus dem Kirchengesange der böhmischen Brüder ableiten, und behaupten dreist, sie finde sich bereits in dem von Michael Weisse um 1531 herausgegebenen Cantional. Ich kann, nach genauer Forschung, versichern, daß weder dieses, noch die durch Johann Horn später übersehene und vermehrte Ausgabe desselben, noch endlich die vollständigen, um 1566 dem Kaiser Maximilian dem Zweiten überreichten Kirchengesänge der Brüder ein Lied enthalten, dessen Strophenbau dem des angegebenen gliche, oder das auch nur gleiche Anfangsworte mit ihm hätte, und daß eben so keine Melodie darin zu finden ist, die mit der seinigen übereinkäme. Es ist nicht abzusehen, woher diese Meinung rühren könne, da ihr auch nicht eine einzige Thatsache, noch ein erhebliches Zeugniß zur Seite steht. Andere setzen den Ursprung des Liedes tief hinein in das 17te Jahrhundert: sie nennen als seinen Urheber Johann Göldel, der um das Jahr 1685 als Pfarrer zu Dienstädt an der Ilm bei Weimar starb. Findet sich aber schon um 1627, nach Schamelius Zeugnisse**), eine

---

*) S. Nro. 94.
**) Evangel. Lieder-Commentarius Nro. 165. S. 280. Th. I.

lateinische Übersetzung unseres Liedes, und läßt sich daraus schließen, daß es damals mindestens einige Jahre schon bekannt und beliebt gewesen seyn müsse, so werden wir dadurch entweder genöthigt anzunehmen, daß der Dichter in den ersten Jahren des Jahrhunderts geboren sey, und ein sehr hohes Alter erreicht habe, oder gelangen zu der Überzeugung, daß er überhaupt nicht dessen Urheber seyn könne, weil das Entstehen desselben in seine frühesten Kinderjahre fallen müßte. Glaubhafter ist dagegen die Meinung Derjenigen, die es dem Martin Rutilius zuschreiben, der um 1550 geboren, seit 1586 das Amt eines Archidiaconus zu Weimar bekleidete, wo er um 1618 starb. Auch wird sie durch eine aufgefundene Handschrift unseres Liedes noch unterstützt, welche mit dem 29sten Mai 1604 bezeichnet seyn, und die Angabe enthalten soll, daß Rutilius es selbst gefertigt und eigenhändig geschrieben habe. Eine Spur seines Vorhandenseyns läßt außerdem bis zum Jahre 1607 sich zurückführen. Erhard, in seinem Harmonischen Chor- und Figuralgesangbuche (1659) bringt uns das Lied mit einer vierstimmig gesetzten Melodie von Johann Jeep, einem Tonsetzer aus den letzten Jahren des 16ten und den ersten des 17ten Jahrhunderts; eine Melodie, welche wohl aus dessen, um 1607 zu Nürnberg gedruckten geistlichen Psalmen und Kirchengesängen entlehnt seyn könnte, was bei mangelnder eigener Ansicht dieses Buches mit voller Gewißheit nicht versichert werden kann. Diese Melodie ist jedoch nicht die zuvor bezeichnete aus der dorischen Tonart, sondern sie gehört der phrygischen an, und hat sich, soviel ich finden können, nicht weiter verbreitet. Jene erste begegnet uns am frühesten um 1627, in Johann Hermann Scheins Cantional, nur daß sie in C mit der kleinen Terz gesetzt ist. In D erscheint sie um 1638 bei Johann Stobäus (den wir später werden kennen lernen) zu einem fünfstimmigen Begräbnißgesange, dem jedoch nicht ihr ursprüngliches Lied, sondern ein Gelegenheitsgedicht unterliegt. Allein auch jenes hat derselbe Meister, in eben dem Jahre, zu einem gleichen Zwecke gelegentlich benutzt, und dazu eine neue Singweise (aus der versetzten dorischen Tonart) erfunden, die er ebenfalls fünfstimmig gesetzt hat. Gleichzeitig mit Scheins Cantional finden wir das Lied in Melchior Franks Musikalischem Rosengärtlein (Coburg 16$\frac{2}{2}\frac{7}{8}$), wiederum mit einer neuen Singweise, aus der ionischen Tonart, fünfstimmig gesetzt. Von diesen vier Melodieen hat jedoch nur die dorische allgemeineren Eingang gefunden: wir treffen sie in dem zweiten Theile des Gothaischen Cantionals (1655. Nro. 111), in dem Erfurter Gesangbuche (1663. S. 322) und so fort, bis gegen das Ende des Jahrhunderts. Mag sie nun auch nicht die ursprüngliche gewesen seyn, worüber nicht zu entscheiden ist, so hat sie doch gewiß den Ton des Liedes am besten getroffen, und deshalb des meisten Anklangs sich erfreut. Als eine fünfte Melodie könnten wir endlich die Umwandlung ansehen, welche sie späterhin erfuhr. In dem Leipziger Gesangbuche von Johann Vopelius nämlich (1682), dessen vorzüglichste Quelle Scheins Cantional gewesen ist, steht sie, unter Beibehaltung aller ihrer melodischen Wendungen in der harten Tonart von C; wir wissen nicht, ob absichtlich so umgebildet, oder zufällig, aus Mißverstand ihrer Aufzeichnung bei Schein, wo sie eben jene Tonhöhe hat, ohne Vorzeichnung neben den Schlüsseln, und wo die kleine Terz erst bei jedem einzelnen Vorkommen durch ein Versetzungszeichen angedeutet wird. Dem sey nun wie ihm wolle: diese Umbildung hat seitdem fast gleichen Beifall gewonnen als die ursprüngliche Weise, und ist von da an neben ihr, auch wohl mit Ausschluß derselben, in viele Choralbücher übergegangen; so namentlich in Freilingshausens Gesangbuch (1741. Nro. 599. p. 392.). Ein eigenthümlicher Versuch Johann Sebastian Bachs, ihr, selbst in dieser Gestalt, durch die Harmonie allein, ihr ursprüngliches Gepräge wiederzugeben, wird zu besprechen seyn, wenn dieser, auch auf dem Gebiete des Kirchengesanges so große Tonmeister uns näher beschäftigen wird.

Das Bedeutendste desjenigen, was die letzte Hälfte des 16ten Jahrhunderts dem Melodieenschatze der evangelischen Kirche bereichernd zubrachte, es sey durch die Erfindung kunstmäßig gebildeter Tonmeister, oder doch nicht ohne deren Beihülfe, haben wir in den vorangehenden Blättern betrachtet. Nur einem dieser Meister, Johann Eccard, sind wir, zwar nicht gänzlich vorübergegangen, denn wir haben die Voraussetzung aufgestellt und vertheidigt, er könne zu zwei geistlichen Liedern ihre in der evangelischen Kirche gebräuchlichen Melodieen erfunden haben; doch sind wir ihm sonst nicht näher getreten. Wir unterließen dieses aber mit Absicht; denn seine bisher nicht genugsam gewürdigte Bedeutsamkeit erheischt eine ausführlichere, in sich gerundete und geschlossene Darstellung seines Wirkens. Als Sänger neuer Kirchenweisen hätten wir hier von ihm zu reden gehabt; wir beschränkten uns darauf, nur in soweit von ihm zu handeln, als wir ihn mit Wahrscheinlichkeit, wenn auch nicht urkundlich, als solchen rühmen durften. Als Setzer der älteren, in der ersten, begeisterten Zeit der Kirchenverbesserung entstandenen Melodieen, hätte seiner da gedacht werden müssen, wo wir die Tonkünstler besprachen, die auf solche Weise um den evangelischen Kirchengesang sich verdient machten. In jeder dieser beiden Eigenschaften ist sein Wirken aber von eigenthümlicher Bedeutung. Er ist wichtig als Sänger in doppelter Beziehung, indem er neben demjenigen, was er dadurch war für den Gemeinegesang, auch einen lebendigeren Zusammenhang desselben begründete mit dem Kunstgesange; als Setzer zeigt er sich in ganz neuem Sinne, völlig anders als die ehrenwerthen Meister, die wir früher besprachen. Mancherlei Fäden knüpfen sich an ihn; die Bestrebungen untergeordneter Meister seiner Zeit, die durch ihn erst Bedeutung und Werth erhalten; gepriesene Erscheinungen späterer Zeit, die sich auf ihn gründen. Hätten wir seiner nun an so verschiedenen Orten gedenken wollen, so würde aus einer zersplitterten Darstellung dieser Art ein reines Bild eines so begabten und einflußreichen Mannes nicht haben hervorgehen können, wie wir es doch zu geben wünschen. Gelingt uns nun, dasselbe anschaulich hinzuzeichnen, so erreichen wir damit wohl, was wir an diesem Orte noch nicht vermöchten: die Wirksamkeit der späteren Hälfte des 16ten Jahrhunderts auf dem Gebiete des evangelischen Kirchengesanges in einem Gesammtbilde vor das Auge zu bringen.

Sechster Abschnitt.

Johannes Eccard.

Über das Leben des vorzüglichen Mannes, dessen Namen wir diesen Blättern voranstellen, mangelt uns eine Reihe zusammenhängender Nachrichten, wenn wir auch über Einiges in demselben urkundliche Belege aufzuzeigen im Stande sind. Was wir besitzen, ist hinreichend, einen allgemeinen, leichten Umriß seiner Lebensereignisse, der äußeren Einfassung seiner geistigen Thätigkeit, zu gewähren; genügend freilich nicht für den, der eine ihm werth gewordene Gestalt in allen, auch ihren kleinsten Beziehungen, aufzufassen wünscht. Wir versuchen, wo es thunlich ist, durch Verknüpfung und Zusammenstellung des geschichtlich Gewissen in den Berichten über ihn, auch dem nur allgemein und schwankend uns Überlieferten größere Bestimmtheit und Klarheit zu geben.

Johannes Eccard wurde im Jahre 1553 in der thüringischen Reichsstadt Mühlhausen an der Unstrut geboren. Wir würden weder sein Geburtsjahr kennen, noch das seines Hin-

scheidens, besäßen wir nicht sein Bildniß als Zierde eines seiner Tonwerke, das 31 Jahre nach seinem Tode wieder aufgelegt wurde. Dieses Bild wurde, wahrscheinlich nach einem vorhandenen Gemälde, durch Johann Herrmann gestochen, und seine Unterschrift bezeugt uns, daß unser Meister im Jahre 1553 geboren, und 1611 verschieden sey. Über den Tag seiner Geburt, den Stand und die Verhältnisse seiner Eltern, sind wir nicht unterrichtet. Öftere Brände in seiner Vaterstadt während des 17ten und 18ten Jahrhunderts haben Kirchenbücher und andere Urkunden zerstört, aus denen Näheres darüber zu schöpfen gewesen wäre. Im Jahre 1837 lebten zu Mühlhausen noch zwei Männer seines Namens, ein Gärtner und ein Gerber, bei denen jedoch keine Kunde über ihn, noch über ihre Blutsverwandtschaft mit ihm sich erhalten hat. Voraussetzen können wir jedoch, daß seine Eltern nicht ganz unbemittelt gewesen, weil sie im Stande waren, seine tonkünstlerische Bildung dem berühmten Roland de Lattre, bekannter unter dem Namen Orlandus Lassus, zu übertragen, und ihren Sohn zu diesem Zweck nach München zu senden. Daß dies geschehen sey, erfahren wir gelegentlich durch Eccards Schüler, Johann Stobäus, und durch dessen Freund und Verehrer, den bekannten geistlichen und weltlichen Dichter, Simon Dach. Jener, die Herausgabe des Werkes einleitend, durch das, wie wir erwähnten, seines Meisters Bildniß uns erhalten worden ist, nennt ihn „des weltberufenen Orlandi discipulum;" dieser, nach Sitte jener Zeit zu des Schülers und Herausgebers Lobe dem Werke einige lateinische Distichen beifügend, schildert in ihnen das künftige Zusammentreffen seines Stobäus mit Eccard und Orlandus unter den Seeligen. Dort, sagt er, wird Eccard deine Schläfe mit dem Lorbeer umwinden, den er auf den duftenden Gefilden für dich erzog; er wird dich mit Thränen umfangen, wenn anders jener Ort sie noch gestattet. Dann wird er dich dem Orlandus zuführen, zu ihm sprechen: dieser ist es, von dem ich dir oft gesagt, mag er nun eine Probe ablegen der Kunst, deren wir unaufhörlich gedenken; Alles verdankt er mir, seinem Vater, dir, seinem Ahn! Der edle, gemüthvolle Dach hat hier nicht blos dichterischen Träumen sich überlassen, er wußte es, welche herzliche Liebe sein Freund seinem „frommen Präceptor" bewahrte; selbst geschaut hat er diesen wohl niemals, denn ehe er noch sein viertes Lebensjahr zurückgelegt, hatte Eccard Königsberg bereits verlassen. Allein dessen Schüler, sein älterer Freund, wird ihm oft erzählt haben, wie innig sein Lehrer dem berühmten Meister angehangen, dessen väterlicher Sorgfalt er seine Bildung verdankte; und so mag in seinem Innern das Bild des Zusammentreffens dieser drei ausgezeichneten Tonkünstler, von dem er sang, sich gestaltet haben. Dieses so schöne Verhältniß des Meisters und Lehrlings, wie es sich lebendig fortpflanzt, wenn dieser jenem nachwächst, und in das eben nur hineinzublicken uns hier gewährt ist, erregt uns freilich den Wunsch, Näheres darüber zu wissen; aber hier versiegen unsere Quellen, und nicht einmahl die Zeit von Eccards Aufenthalt in München wird uns berichtet. Wir glauben sie in den Zeitraum zwischen den Jahren 1571 bis 1574 setzen zu dürfen, und lehnen uns bei dieser Annahme an folgende Thatsachen und Erwägungen. Seit dem Jahre 1557 befand sich Orlandus zu München an dem Hofe Herzog Alberts des Großmüthigen von Baiern; im Jahre 1562 hatte ihn dieser zu seinem ersten Capellmeister ernannt. Der Ruf seiner großen Kunst hatte acht Jahre später ganz Deutschland erfüllt; auf dem Reichstage zu Speier verlieh Kaiser Maximilian der Zweite durch die Urkunde vom 7ten December 1570 ihm den Reichsadel aus eigenem Antriebe, und nicht für seine Person allein, sondern für seine rechtmäßigen Kinder und deren eheliche Nachkommen beiderlei Geschlechts. Einem so hochgeehrten, allgemein gefeierten Meister durfte ein auswärtiger Schüler kaum anders, als schon mit einem gewissen Fortschritte der Entwickelung überwiesen werden, wo er dem Vielbeschäftigten zugleich Gehülfe seyn konnte; denn daß jener, wo sein Amt ihm nicht unmittelbar

die Pflicht dazu auferlegte, einen noch rohen Anfänger werde in die Lehre genommen haben, ist nicht glaublich. Wir setzen also voraus, Eccard werde als schon heranreifender, in den Anfangsgründen seiner Kunst bereits unterrichteter Jüngling zu ihm gekommen seyn. Möglich ist es, daß er seine früheste Unterweisung dem Joachim von Burgk zu danken hatte, mit dem wir ihn später in nahen Verhältnissen wiederfinden, und der, funfzehn Jahr älter als er, bereits seit 1566 sich zu Mühlhausen aufhielt, in welchem Jahre er von dort aus dem Pfalzgrafen Richard bei Rhein sein erstes Tonwerk widmete. Im Jahre 1571 wurde Orlandus in Paris, wohin er gereis't war, von Carl dem Neunten ehrenvoll empfangen; wir besitzen vier Werke, die er während dieses seines Aufenthaltes gesetzt, unter ihnen auch ein Buch fünfstimmiger französischer Gesänge. Nun ist es wahrscheinlich, daß der damals achtzehnjährige Eccard ihn auf dieser Reise begleitete, wo ein Gehülfe, zumahl ein thätiger, lebensvoller, aufgeweckter, wie dieser von Zeitgenossen geschildert wird, ihm besonders erwünscht seyn mußte. Ein fünfstimmiges französisches Lied Eccards — das einzige, so viel mir bekannt geworden, das wir von ihm besitzen — scheint eine Frucht dieser Reise, oder doch eine Erinnerung an dieselbe zu seyn. Die Laune und Beweglichkeit, die in ihm vorherrscht, deutet auf eine unmittelbare Anschauung des Lebens in der Hauptstadt Frankreichs, die dem Jünglinge wohl kaum anders als durch seinen Meister möchte gewährt worden seyn, dem er dafür, nach der Ausdrucksweise jener Zeit, seine Werke „in Druck verfertigen" half, und dabei angeregt wurde, auch einmahl auf gleichem Felde mit ihm sich zu versuchen, wozu wir, eben in dieser Richtung, in seinen anderen Verhältnissen keinen Antrieb entdecken können. Im Jahre 1574 wurde von Carl dem Neunten des Orlandus Gegenwart, ja, sein fortwährender Dienst an seinem Hofe lebhaft verlangt. Sein fürstlicher Herr und Beschützer willigte nicht allein in diese Veränderung seiner bisherigen Verhältnisse, er forderte ihn selbst dazu auf. Wenn nun auch diese Übersiedelung später durch den Tod des Königs vereitelt wurde, den Orlandus auf der Reise nach Paris erfuhr, und sogleich nach München umkehrte, so mag sie doch für Eccard eine Veranlassung geworden seyn, schon vor der Abreise seines Lehrers von diesem zu scheiden, dem er dauernd in die Fremde zu folgen nicht wünschte. So werden wir denn auf jenen Zeitraum des Zusammenlebens Beider geführt, den wir zuvor annahmen; wir vermögen zwar nicht, ihn mit voller, geschichtlicher Gewißheit festzustellen, halten unsere Annahme indeß einigermaaßen für gerechtfertigt. Auch die nächsten Lebensverhältnisse unseres Meisters liegen im Dunkeln. Einiges Licht würde vielleicht sein erstes, um 1574 zu Mühlhausen erschienenes Werk uns darüber gewähren können, wenn es nämlich eine Vorrede oder Zueignung enthält, die seinen damaligen Aufenthalt und seine Stellung nennt. Es ist uns jedoch nur sein Titel aufbehalten, und trotz aller Forschung ist es bisher nicht aufzufinden gewesen. Vermuthen dürfen wir nur aus dem Orte seines Erscheinens, daß Eccard damals auf einige Zeit in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, und dort den Druck dieses seines Erstlingswerkes leitete. Nur zu vermuthen ist es; denn ein späteres, vier Jahre nachher eben dort erschienenes zeigt durch seine Zueignung, daß er nicht am Orte der Herausgabe anwesend war. Allein damals hatte er schon einen Namen und Ansehen; bei diesem frühesten seiner Werke bedurfte es wohl noch seiner persönlichen Anwesenheit, und der Unterstützung geachteter Gönner, um demselben Eingang zu verschaffen. Kehrte hienach Eccard wahrscheinlich im Jahre 1574 zurück nach Mühlhausen, so ist es doch wohl kaum auf dem graden Wege geschehen; und wenn wir die Vermuthung wagen, er sey über Augsburg nach Venedig gegangen, und einige Monate nach seiner Abreise von München erst in der Heimath eingetroffen, so fehlt es für dieselbe nicht an Gründen. Zunächst hat er München wohl schon mit dem Frühlinge 1574 verlassen. Carl der Neunte, der am 30sten Mai dieses Jahres starb, hatte seinen Wunsch, Eccards

55*

Lehrmeister, Orlandus, an seinem Hofe zu sehen, ohnfehlbar schon längere Zeit zuvor ausgesprochen; dessen Abschied aus seinen bisherigen Verhältnissen, die Trennung des Lehrers und Schülers waren beschlossen, und auf das Osterfest mag die Abreise dieses letzten bestimmt gewesen seyn. Wir finden ihn später in Fuggerischen Diensten, offenbar durch Empfehlung des Orlandus; diesen Gönnern sich persönlich vorzustellen, wird er für Pflicht gehalten haben, deshalb sein Weg über Augsburg. In Venedig stand die Tonkunst damals in hoher Blüthe: Joseph Zarlino als Sängermeister, Claudio Merulo und Andreas Gabrieli als Organisten, standen an der Spitze seiner berühmten Tonschule; diese Männer zu sehen, ihres Umganges zu genießen, ihrer Belehrung sich zu erfreuen, war für unsern strebsamen jungen Künstler die lockendste, erfreulichste Aussicht, und wie leicht konnte Jacob Fugger, sein späterer Dienstherr, ihm den Weg in dieses gelobte Land bahnen! Ein einzelnes fünfstimmiges Tonstück unseres Meisters veranlaßt uns noch mehr zu glauben, daß die eigene Anschauung jener wunderbaren Meeresstadt ihm gewährt war. Es stellt eine Scene vor, die in dem Getriebe des Marcusplatzes vorgeht, und er hat es „Zanni e Magnifico" überschrieben. Zwei Bettler heischen mit Ungestüm ein Almosen von einem stolz vorübergehenden Edeln, einander im Eifer das Wort aus dem Munde nehmend:

O messir, o patru, o non pos plu cantar,
perche crep della fam,

dieser herrscht ihnen entgegen:

Che distu, che fastu, che vostu, ah bestion etc.

In dieses Gespräch hineinrufend, wie es scheint mit einer bekannten Volksweise, sucht ein Vierter sich verständlich zu machen, bei jeder Wiederholung seines Liedes einen höheren Anlauf mit der Stimme nehmend, bis er bei der letzten genöthigt wird, sich wieder herabzustimmen, weil er bis an ihren äußersten Umfang gelangt ist:

Ella bella franceschina, ninina,
busina, la lili bustachina etc.

Das Ganze ruht in der Grundstimme auf dem behaglichen Trinkliede eines deutschen Söldners:

Mi star bon compagnon,
Mi trinckere col flascon,
Mi piasere Moscatelle etc.

Die frische Laune, mit der das Ganze gesetzt ist, das bei rascher, belebter Ausführung auch gegenwärtig nicht seine Wirkung verfehlen würde, deutet auf eigene Anschauung des Lebens, das in ihm sich abspiegelt, und das in seinen eigenthümlichen Zügen kennen zu lernen damals nicht, wie jetzt, zahllose Berichte, Beschreibungen, auch wohl mimische Darstellungen, dem zu Hülfe kamen, der seine Heimath niemals verlassen hatte. Allerdings besitzen wir für Eccards Reisen außer Deutschland kein weiteres Zeugniß, als dasjenige, das wir neben anderen, begleitenden Umständen, aus diesem und dem zuvor besprochenen Tonstücke hernehmen. Beide erscheinen jedoch, eben weil einzeln stehende, und aus dem gewöhnlichen Kreise französischer und italienischer Gesänge jener Zeit heraustretende, als ein so viel mehr lebendiger Spiegel der fremden Zustände, welche die empfängliche Seele des Jünglings anregten. Beide treffen wir zwar erst in einer späteren vermischten Sammlung von Gesängen, die Eccard im Jahre 1589 zu Königsberg herausgab, ihre frühere Entstehung wird aber dadurch nicht ausgeschlossen.

Eccards erstes Tonwerk, das, wie erwähnt, um 1574 in seiner Vaterstadt Mühlhausen erschien,

enthält unter dem Titel Odae sacrae zwanzig geistliche Gesänge zu fünf und mehr Stimmen, von seinem Landsmanne Ludwig Helmbold gedichtet. Dieser, damals seit drei Jahren (1571) Rector der dortigen Stadtschule, und seit zweien (1572) Diakonus an der Hauptkirche zu S. Blasien, trug zugleich den Lorbeer des Dichters, mit dem Kaiser Maximilian der Zweite auf dem Reichstage zu Regensburg (1566) ihn gekrönt hatte. Wohl mochte es dem jungen Meister ein würdiger Anfang seiner künstlerischen Laufbahn erscheinen, wenn er, der Zögling eines Tonkünstlers, dem sein Ruf den Reichsadel verdient hatte, sich einem hochgeachteten Geistlichen seiner Vaterstadt zuerst anschloß, den dieselbe kaiserliche Hand, die jenen zu einem höheren Stande hinaufgehoben, mit dem Kranze des Dichters geschmückt hatte. So stiftete sich denn auch zwischen Beiden eine nähere Freundschaft und ein geistiger Verkehr, der bis zu Helmbolds Lebensende (am 12ten April 1598) fortdauerte, und auch durch Eccards Entfernung keine Unterbrechung erlitt, wie wir in der Folge sehen werden. Daß Eccard die früheste Unterweisung in der Tonkunst von Joachim von Burgk erhalten haben möge, wurde von uns schon zuvor als Vermuthung aufgestellt; jetzt sehen wir ihn mit diesem, damals erstem Cantor und Organisten der Blasienkirche, als Mitarbeiter und Gehülfen in näherem Verhältnisse, wenn wir auch die Stellung nicht anzugeben wissen, die er nunmehr in seiner Vaterstadt einnahm. Vermittler war auch hier zumeist Helmbold; an seinen lateinischen und deutschen Dichtungen für Kirche und Schule versuchten sich Beide gemeinschaftlich. Wir begnügen uns für jetzt, über Eccards Hervorbringungen nur im Allgemeinen zu berichten, und so in Umrissen ein Bild seiner künstlerischen Thätigkeit zu geben, indem wir eine zusammenhängende Darstellung seiner geistigen Entwickelung in seinen Werken, aus der auch die Stelle sich rechtfertigen wird, die wir ihm in der Kunstgeschichte anweisen, bis dahin vorbehalten, wo wir ihn durch alle äußeren Verhältnisse seines Lebens werden begleitet haben. Das erste Werk, an welchem Eccard in Gemeinschaft mit Burgk arbeitete, erschien zu Mühlhausen im Jahre 1577 zum ersten Mahle, von dem Dichter, Helmbold, fünf hofnungsvollen Schülern zugeeignet, und führt den Titel: Crepundia sacra Ludovici Helmboldi: Christliche Liedlein, An S. Gregorii, der Schüler Festtag, und sonsten zu singen, mit vier Stimmen zugericht. Nur drei vierstimmige Gesänge Eccards sind darin enthalten (der erste, siebente und achte), ein lateinischer und zwei deutsche; die übrigen rühren alle von Joachim von Burgk her. Das Werkchen wurde beifällig aufgenommen durch Hieronymus Reinhart, Buchhändler in Mühlhausen, 19 Jahre später mit einigen Zusätzen wieder aufgelegt (1596) und 30 Jahre später in die 1626 zu Mühlhausen erschienene Gesammtausgabe der Dichtungen Helmbolds mit den Tonsätzen beider Meister wieder aufgenommen. Ob Eccard bei dem ersten Erscheinen dieses Werkchens noch in seiner Vaterstadt anwesend war, ist wiederum zweifelhaft; nur soviel wissen wir mit Sicherheit, daß er ein Jahr später, um 1578, sich zu Augsburg als Musicus im Dienste Jacob Fuggers befand. Denn von dort aus eignet er am Tage Bartholomäi (den 24sten August) dieses Jahres 24 deutsche Lieder „mit vieren und fünff Stimmen, gantz lieblich zu singen, und auf allerley Musikalischen Instrumenten zu gebrauchen" den drei Brüdern Marx, Hansen und Jacob Fugger zu, „als zu solcher löblichen Kunst, wie auch zu allen andern hochverständigen Herrn." Doch ist dies Werk, wie sein erstes, in Mühlhausen bei Georg Hantzsch gedruckt; sein bloßer Titel also würde Aufenthalt und Stellung des Meisters ungewiß lassen. Entstanden ist es aber ohne Zweifel bereits in seinem neuen Verhältnisse, denn er sagt es zu Anbeginn seiner Zueignung, die uns sonst keine weiteren Aufschlüsse giebt, mit ausdrücklichen Worten.

Von langer Dauer war dieses Verhältniß zu den Fuggern nicht; der Ruf eines kunstliebenden Fürsten entfernte ihn weit von seinem damaligen Aufenthalte und von seiner Vaterstadt, und wies ihm die

Stelle an, wo seine frischeste, erfolgreichste, in ihren Wirkungen weit über seine Lebenszeit hinausreichende Thätigkeit sich entfalten sollte. Markgraf Georg Friedrich von Brandenburg-Anspach, Verwalter des Herzogthums Preußen für dessen gemüthskranken Herzog Albert Friedrich, nahm ihn nach Königsberg mit in seinen Dienst. So wird uns von Stobäus, dem Schüler Eccards, berichtet; dieser soll mit dem Markgrafen aus Deutschland gekommen seyn. Nun leuchtet es aber ein, daß dieses nicht bei Georg Friedrichs erster Ankunft in Königsberg geschehen seyn könne. Dieser Fürst, nachdem er seit dem Jahre 1573 anerkannter Vormund Albrecht Friedrichs, zweiten Herzogs von Preußen, gewesen, erhielt am 27sten Februar 1578 zu Warschau die Mitbelehntschaft über das Herzogthum, und ging von dort nach Königsberg die vormundschaftliche Regierung anzutreten, die er daselbst acht Jahre persönlich verwaltete, bis er, der Streitigkeiten und Zerwürfnisse mit den Ständen müde, um 1586 wiederum nach Franken sich zurückzog. Eccard war aber im Spätsommer 1578 noch im Dienste Jacob Fuggers, er kann also in den ersten Monaten desselben Jahres nicht als Diener Georg Friedrichs nach Preußen gekommen seyn. Begleitete er ihn aber aus Deutschland dorthin, so muß es bei einer späteren Anwesenheit dieses Fürsten daselbst geschehen seyn. Eine solche hat nun, soviel wir wissen, nur einmahl stattgefunden; Georg Friedrich, der in seinen Erblanden eine eigene Statthalterschaft angeordnet, also keine Veranlassung hatte, sie persönlich zu besuchen, hat Königsberg nur im Jahre 1579 verlassen, um nach Deutschland und dann auch wohl seinen fränkischen Besitzungen zu gehen. Am 8ten März 1578 hatte er seine erste Gemahlin — Elisabeth, Tochter des Markgrafen Johann in Cüstrin — verloren; am dritten Mai des folgenden Jahres vermählte er sich zu Dresden der Prinzessin Sophie, Tochter Herzogs Wilhelm zu Braunschweig-Lüneburg. Sey es nun, daß er von dort aus auch Franken besuchte, um seine neue Gemahlin daselbst einzuführen, oder unmittelbar nach Preußen zurückkehrte; immer ist die Möglichkeit gegeben, daß er mit Eccard, den er für seinen Dienst geworben, irgendwo in Deutschland zusammentraf, und daß dieser nun seinem Gefolge sich anschloß. Wann, unter welchen Umständen er ihn geworben? wissen wir nicht; daß aber der Besitz eines Meisters, der als der vorzüglichste unter des hochgefeierten Orlandus Schülern gerühmt wurde, und der bereits durch zwei nahmhafte Werke sich ausgezeichnet hatte, ihm, dem ächten Kunstfreunde, wünschenswerth seyn mußte, leidet keinen Zweifel.

Gewöhnlich nennt man das Jahr 1583 als das der Ankunft Eccards in Königsberg, und gründet sich dabei auf das Zeugniß Pisanski's in seiner, leider nur zur Hälfte erschienenen Literargeschichte Preußens. Ein so bestimmtes Zeugniß jedoch, als man voraussetzt, ist bei Pisanski nicht zu finden. Er sagt, Eccard sey nach seiner Ankunft in Königsberg 1583 dem Theodor Riccio als Vicecapellmeister beigegeben worden, woraus nur dann zu folgern wäre, auch seine Ankunft sey in dieses Jahr zu setzen, wenn man die Jahrzahl mit dem vorangehenden Worte, statt mit dem folgenden Satze, in Verbindung stellen wollte, wozu keine Veranlassung vorhanden ist. Auch darf nicht unbemerkt bleiben, daß aller Anschein vorhanden ist, Pisanski, der die Quelle seiner Nachricht verschweigt, habe, seiner sonstigen Genauigkeit ungeachtet, eben hier geirrt. Erst um das Jahr 1585 nämlich, vom 30sten Juli, findet sich in dem Archive zu Königsberg der Entwurf einer Bestallung des, mit Georg Friedrich nach Preußen gekommenen, zum evangelischen Glauben übergetretenen Theodor Riccio aus Brescia, als Capellmeister, wodurch ihm ein jährlicher Gehalt von 360 Gulden (preußisch), freie Wohnung und zwei Kleider jährlich zugesichert werden; sehr mäßige Vortheile, wenn man die Anforderungen der Gegenwart unter ähnlichen Verhältnissen damit vergleicht, und ein Maaßstab für dasjenige, was Eccard als sein Gehülfe und Vertreter zu beziehen haben

mochte! Daß er dieses aber wirklich gewesen sey, leidet keinen Zweifel, obgleich seine Bestallung, weder als Vicecapellmeister, noch als Capellmeister mehr hat aufgefunden werden können. Es bezeugen die Titel aller seiner größeren, wie gelegentlichen, kleineren Tonwerke seit dem Jahre 1589 (von wo an wir dergleichen in Königsberg erschienene besitzen), auf denen er bis in das Jahr 1603 „Fürstlicher Durchlaucht in Preußen Musicus und Vicecapellmeister" genannt wird. Capellmeister aber nennt er sich erst, nach dem Tode Georg Friedrichs, auf dem Titelblatte des Hochzeitsgesanges, durch den er die am 29sten April 1604 gefeierte Vermählung der Prinzessin Maria, zweiten Tochter des gemüthskranken Herzogs Albrecht Friedrich von Preußen, mit Markgraf Christian von Brandenburg-Culmbach besang, dem Sohne des Churfürsten Johann Georg, und jüngeren Bruder des damals regierenden Churfürsten Joachim Friedrich von Brandenburg; und es ist sehr wahrscheinlich, daß er bei dieser festlichen Gelegenheit jene höhere Bestallung erhielt, nachdem die Capellmeisterstelle um 1599 durch Riccio's Tod erledigt worden war.

Eine günstige Stimmung erwartete unseren Eccard nicht bei seiner Ankunft in Preußen. Man hegte damals in Königsberg ein Vorurtheil gegen die Ausländer; man hatte selbst Herzog Albrecht, dem Gründer der dortigen Hochschule, gezürnt, daß er deren in so großer Anzahl dorthin berufen habe, weil ihnen, nicht mit Unrecht, ein großer Theil der dort entstandenen heftigen Streitigkeiten beigemessen wurde, zumahl die Zerwürfnisse unter den Gottesgelehrten; man grollte jetzt dem Markgrafen Georg Friedrich, wegen der „Franken," die er mit in das Land gebracht. Ein desto ehrenvolleres Zeugniß war es für diese — unter die man auch wohl Eccard, als Diener des aus Franken gekommenen neuen Herrn, gerechnet haben mag — daß mehre unter ihnen bald allgemeine Liebe und Achtung erwarben. So geschahe es Eccard, wegen seines freundlichen Wesens und seiner künstlerischen Tüchtigkeit; ja, selbst den Hofdiakonus und Beichtvater Georg Friedrichs, Sebastian Artomedes, erbat der Kneiphöfer Stadtrath von ihm, weil er ihm die eben erledigte Stelle des Pfarrers an der dortigen Domkirche zu übertragen wünschte. Der gütige Fürst gewährte diese Bitte, versicherte aber die Abgeordneten, die sie ihm vortrugen: sie sollten nur glauben, daß er ihnen damit den größesten Theil seines Herzens hingebe. Es war, bei Würde der Gesinnung und einem friedfertigen Gemüth, das diesen wackern Geistlichen von allen Streitigkeiten fern hielt, und seine ungetheilte Thätigkeit auf das Wohl der Kirche und Schule lenkte, wohl auch der treuherzige Ton seiner Predigten, der ihn bald empfahl, auch wo er, selbst von der Kanzel herab, seinen Landsleuten das Wort redete; wie er denn einmahl wider die Pest der Geldsucht „das liebliche, kräftige, tugendhafte Kräutlein Genügsamkeit" gerühmt haben soll, „das in Teutschland, und sonderlich im Frankenlande, wohl gedeihe, wo man ehe hundert zwillerne Kittel finde, denn einen Wolfsbeltz, und wo dieses Kräutlein, das die Griechen αὐτάρκειαν genannt, in teutscher Sprache heiße: Gott, und genug!" Nicht allein als Gefährte und Diener desselben Herrn, sondern auch als geistlicher Dichter kam Artomedes mit Eccard bald in näheres Verhältniß; wir werden davon zu reden haben, wenn wir unseres Meisters Tonwerke näher betrachten. Nächst Artomedes traten als deutsche Liederdichter späterhin zwei andere, jüngere Männer mit ihm zu Königsberg in engere Beziehung. Georg Reimann, um 1570 zu Leobschütz in Oberschlesien geboren, war Anfangs Lehrer an der Stadtschule zu Jägerndorf gewesen, und hatte sich dann nach Wittenberg gewendet, wo er im Jahre 1595 die Magisterwürde erhielt. Im folgenden Jahre 1596 wurde ihm das außerordentliche Lehramt der Beredtsamkeit zu Königsberg übertragen, und hier sehen wir ihn bald mit unserem Eccard befreundet; 1599 erhielt er die Stelle eines Archipädagogen, und 1601 die ordentliche Professur der Beredtsamkeit. Peter Hagen, oder Hagius, aus dem Dorfe Henneberg bei Heiligenbeil gebürtig, wird

schon, während er in Königsberg studirte, unserem Meister bekannt geworden seyn; näher jedoch wohl erst, nachdem er seit 1594 Schulvorsteher daselbst geworden war. In Artomedes Todesjahre, 1602, wurde er zum Rector der Kneiphöfer Schule bestellt; seine ferneren Schicksale sind uns unbekannt. Diese drei nennt uns Stobäus als seinem Meister innig Verbundene, „den vortreflichen Theologus und Poeten Artomedes, den weitberufenen Professor Reimann, den frommen Schulrector Hagius," und bemerkt, daß er „dieselben mit seiner freundlichen Conversation und lieblichen Compositionen dahin bewogen, daß sie dann und wann ihm mit einem geistlichen Liede bedienlich erschienen." In seinen nächsten, während seines Königsberger Aufenthaltes in Mühlhausen erschienenen Hervorbringungen sehen wir ihn aber noch mit seinem Landsmanne Helmbold verbunden. Es sind vier Tonsätze, die einen Theil der von Joachim von Burgk, wahrscheinlich zuerst 1585, herausgegebenen dreißig geistlichen Lieder bilden, und wir werden später sehen, daß von ihnen und den drei, in die Crepundia desselben Meisters aufgenommenen Sätzen Eccards, mehre, theils im Laufe des 17ten Jahrhunderts in kirchlichem Gebrauche blieben, theils noch jetzt, örtlich mindestens, dem Gemeinegesange angehören.

Um 1589 erschienen, zu Königsberg bei Georg Osterberger gedruckt, in fünf Stimmbüchern 25 theils fünf-, theils vierstimmige, geistliche und weltliche Lieder Eccards, unter einem ähnlichen Titel wie die schon 1578 zu Mühlhausen von ihm herausgegebenen. Des Meisters Zuschrift vom 13ten April 1589 an „den Burggrafen, die Bürgermeister, Rathmanne, Richter und Gerichtsverwandten der Königlichen Stadt Danzigk" belehrt uns, daß derselbe früher wie später Entstandenes in diese Sammlung vereinigt habe. Er sagt hier: „Wenn ich denn die Zeit her weil ich in Ihrer Fürstl. Durchlaucht zu Preußen, meines gnädigsten Fürsten und Herrn Capellen, für einen Vice-Capellmeister mich gebrauchen lassen, neben anderen Compositionibus auch gegenwärtige Gesänge verfertigt, habe ich auf vielfältiges Anhalten und Bitten meiner guten Herrn und Freunde, der Music Liebhabern, diese in Druck zu geben mich bereden lassen," und giebt damit zu erkennen, daß wenn er seinen Gönnern auch Manches biete, was zu verschiedenen Zeiten entstanden sey — wobei wir nicht im strengsten Verstande werden annehmen dürfen, daß nichts darunter vor dem Zeitpunkte seiner Ernennung als Vicecapellmeister gesetzt worden — doch Alles erst jetzt zum ersten Mahle an das Licht trete.

Eingeleitet werden diese Gesänge durch einen lebendig bewegten, kunstreichen Tonsatz von fünf Stimmen, auf ein Lied, das schon sein Vorgänger, Hans Kugelmann, für Herzog Albert dreistimmig gesetzt hatte; auf eine bekannte Volksmelodie, wie es scheint, während Eccard nunmehr eine selbsterfundene motettenhaft dazu durchgeführt hat:

„Frölich will ich singen, kein Traurigkeit mehr pflegen,
Zeit thut Rosen bringen, die Sonn' scheint nach dem Regen,
Nach dem Winter kalt, so kommt der Sommer mit Gewalt,
Nach der finstern Nacht der helle Tag anfacht mit Macht,
Also hoff ich werd sich das Glück auf mich
In kurzer Zeit wohl wenden,
Darumb ich will seyn still, bis sich erfüll',
Darnach mein Herz thut lenden."

Diesem folgen zwölf geistliche und eben so viel weltliche Lieder, die fünfstimmigen zuerst, und dann die vierstimmigen, wobei immer die geistlichen voranstehen. Von diesen letzten werden wir später zu reden

haben, jene freilich sind unserem gegenwärtigen Zwecke fremd, wir werden sie aber nicht ganz übergehen dürfen, weil unseres Meisters Art und Kunst, wie sein Gemüth und seine Gesinnung daraus erkannt werden können. Was jene betrifft, so zeigt sich Eccard hier als gewandter Zögling der Belgischen Schule. Mit vielem Geschick weiß er verschiedene Melodieen zu verknüpfen, und nicht allein eine Mannichfaltigkeit der Harmonieen damit hervorzubringen, sondern auch drollige, erheiternde Gegensätze. Daneben zeigt sich überall eine ehrenhafte, reine Gesinnung, der Scherz ist durchweg harmlos, und allein das mit aufgenommene französische Lied — dasjenige, dessen wir früher gedachten, und das wir nebst jenem anderen, venedischen, hier wiederfinden — enthält ein Paar muthwillig verwegene Worte. In jener Zeit, die so viel Schlimmeres vertrug, waren dergleichen allerdings nicht auffällig, aber sie sind doch die einzigen dieser Art bei unserem Meister geblieben, daher wir auch voraussetzen müssen, es möge dieses Lied in jüngeren Jahren, und unter dem unmittelbaren Einflusse des Leichtsinnes der französischen Hauptstadt entstanden seyn; Eccard aber habe dennoch auch diesen Tonsatz, als einen geistreich belebten, nicht zurückhalten wollen, so wenig als sein Meister Orlandus seine „Moresken und Villanellen," die um gar Vieles leichtfertiger sind, und die er, schon alternd, herausgab, mit dem Geständnisse: es würde ihm besser geziemt haben, in seinen jüngeren Jahren, wo er sie gemacht, damit hervorzutreten. Gern begegnen wir hier den Weisen und Worten einiger Volkslieder, deren Anfänge wir sonst gewöhnlich nur in jenen Quodlibets finden, an denen die frühere Zeit sich ergötzte, wie: „Der Winter kalt ist vor der Thür;" „Nun schürz dich, Gretlein, schürz dich," und andere. Die Trinklieder, deren mehre hier vorkommen, sind ganz der Art, wie sie jene Zeit „bei fröhlichen Conviviis zu ehrlicher Ergötzung" gern gebrauchte; nirgend herrscht rohe oder tobende Lustigkeit in ihnen, aber derbe, gesunde Fröhlichkeit. So singen in einem fünfstimmigen Satze dieser Art vier Stimmen jene bekannten lateinischen Zeilen*), den Saft der Traube rühmend, wie er den Pfaffen das beste Latein reden, die Alten mit Leichtigkeit tanzen lehre, wie er die Armen reich, die Lahmen gehend, die Stummen beredt, die Tauben hörend mache; und dazu läßt die fünfte Stimme die Worte ertönen:

Ich bring meim Herrn ein volles Glas,
ex bona caritate,
Er setzt das Gleßlein an den Mund,
ex bona caritate,
Er tranks heraus bis auf den Grund, rc.
Er hat sein' Dingen wohl gethan, rc.
Sein Nachpaur soll ein volles han, rc.
Er setzt rc. Er tranks rc.
Er hat im lejden wol gethan, rc.
Das Gleßlein das soll umbher gan,
ex bona caritate!

*) Fertur in conviviis
Vinus, vina, vinum;
Masculinum displicet,
Placet femininum,
Sed in neutro genere
Vinum est divinum!
Loqui facit clericum
Optimum latinum!
Volo inter omnia
Vinum pertransire;
Vinum facit vetulas
Leviter salire;
Et ditescit pauperes,
Claudos facit ire,
Mutis dat eloquium
Surdisque audire!

Jede dieser Zeilen trägt sie in einer munteren Melodie vor, deren Grundzüge wir noch bis auf diesen Tag im Munde des Volkes wiederfinden, wodurch, bei den wechselnden Harmonieen, das Ganze ungemein belebt wird. In einem anderen Liede dieser Art zu vier Stimmen heißt es:

Vinum quae pars, verstehstu das?
Ist auß latein gezogen, —
Ja, nur ganz wol, ich bin es vol,
Ist wahr, ist nicht erlogen,
In dem Donat, der Reiflein hat,
Hab ich es oft gelesen;
Quod nomen sit? es fehlt sich nit,
Man trinkt jn aus den Glesern!

Aber alles dieses deutet nicht auf wüste Schwelgerei, auch wird die Lehre auf heitere Weise daneben gestellt. „Wenn das Haupt von dem gestrigen Gelage schmerzt,“ sagt ein drittes, lateinisches Lied, „was dann? erhebe das Glas und trinke wieder! und dann? sänftige den Schmerz immer auf gleiche Art! aber zuletzt? wirst du ein Thor seyn gleich mir, pflegte Claus Narr zu sagen!“ — Es kann nicht gleichgültig seyn, zu betrachten, in welchem Sinne eben der Mann, den wir in geistlichen Liedern das Tiefste und Zarteste durch seine Töne werden künden sehen, auch unter fröhlichen Gefährten seiner harmlosen Munterkeit sich hingab; ja, es gehört zu Vollendung seines Bildes, und darum haben wir nicht verschmäht, den Inhalt jener Lieder, die er für solche Kreise gewählt und gesetzt, hier anzuführen. Macht die Tonkunst bei heiteren Gelagen, wie es durch Eccard geschahe, in der That, als solche, sich geltend; bringt der Hörer ein offenes Ohr für sie hinzu, und kann die Freude an der Wiederbelebung ihrer Erzeugnisse nur dann in vollem Maaße obwalten, wenn die Ausführenden, ihrer Kunstfertigkeit vollkommen mächtig, in alle die feinen, launigen Züge eingehen, an denen die Tonsätze unseres Meisters so reich sind, und zumahl auch der über das letzte Lied; dann ist gewißlich der Hang zu roher Schlemmerei entfernt, die damit nicht bestehen kann; ein Hang, von dem wir leider nicht leugnen können, daß er oft genug die Geselligkeit jener Zeit geschändet habe. Endlich hat unser Meister auch seinen Wahlspruch:

„Schlecht und recht behüte mich!“

nach dem Sirach, auf eigenthümliche Weise gesetzt. Er wiederholt ihn siebenmahl; das erste Mahl leitet er seinen fünfstimmigen Tonsatz ein durch dessen einfache Melodie von sieben Tönen; nach sieben Pausen (temporibus) läßt er ihn regelmäßig wieder eintreten in das Gewebe der übrigen vier Stimmen, und dieses flicht sich zusammen in dem Vortrage folgender lateinischer Distichen zu jenem festen Gesange des Tenors:

Altum alii sapiant, numerosa volumina condant,
Foecundique crepent dotibus ingenii;
Unica mi faveat, sitque comes una fidelis
Simplex integritas, integra simplicitas.

„Möge Anderen hohes Wissen bescheert seyn, mögen sie zahllose Bände schaffen, mögen sie schwellend aufbrechen von den Gaben des fruchtbaren Geistes: mich begünstige allein, mir sey einzige, treue Gefährtin, rechtliche Einfalt, einfältige Rechtlichkeit.“ In diesem Sinne, stets die Aufgaben seiner Kunst vor Augen, niemals sich selber; seine reichen Gaben nie überschätzend; als ihren Quell stets den erkennend, von dem allein alle gute und vollkommene Gabe kommt; ihm die Ehre gebend in der herzlichen und rechtlichen

Freude an dem Wohlgelungenen, dessen ihm viel gewährt wurde; so hat unser Meister in der That sein Lebelang gestrebt, und wir dürfen sagen, daß er wahrhaft gelebt habe!

Seit der Herausgabe dieses Werkes gingen sieben Jahre hin, ehe Eccard wiederum mit einem neuen hervortrat. Wir dürfen aber nicht glauben, daß diese Zwischenzeit ihm eine müssige gewesen. Ausgefüllt wurde sie ohne Zweifel mit Vorbereitungen zu seinen vorzüglichsten Schöpfungen, die dann kurz nach einander an das Licht traten, und durch gelegentliche Hervorbringungen, wie man deren von dem gefeierten Meister bei festlichen Veranlassungen oft verlangte. Den näheren Bericht über das nun zu erwähnende Werk verweisen wir ebenfalls in die zusammenhängende Darstellung der künstlerischen Entwicklung unseres Eccard, und es sey hier nur angedeutet, daß, wie dem begabten Künstler das Verfehlen seiner Aufgabe oft zur Aufklärung über sich selbst gereicht, und das fruchtbarste Gelingen vorbereiten hilft, eben dieses Werk in solchem Sinne uns besonders merkwürdig erscheinen wird. Es sind 20 lateinische Oden Ludwig Helmbolds*), über einige Werke des Schöpfers nach dem ersten Capitel des ersten Buches Mose, die von Eccard vierstimmig unter Beobachtung ihrer Sylbenmaaße (pro scansione versuum) gesetzt wurden. Wir sehen in diesen Gedichten die Werke der Schöpfung allgemach, bis zu den Pflanzen hin, entstehen, und hören sie preisen; nur die sechzehnte Ode unterbricht die Reihe der übrigen durch einen fremden Gegenstand, indem sie ein Lob des Wanderns, zumahl der Schüler enthält, um neben der Einsammlung nützlicher Kenntnisse auch an Leib und Seele sich gesund zu erhalten. Diese Tonsätze erschienen um 1596 zu Mühlhausen bei Hieronymus Reinhart. Eccard hatte sie seinem Freunde, dem Dichter, von Königsberg aus zugesendet, mit der Bitte, sie den Bürgermeistern und dem Rathe seiner Vaterstadt zu überreichen, was von diesem in zierlichen lateinischen Versen geschahe. „So weit ist der Pregel von der Unstrut entfernt," sagt er dort, „daß diese jenes Namen kaum von Hörensagen kennt; doch sind meine Oden mit gesunden Füßen zu mir zurückgelangt, sangreich hüpfen sie, da die Töne ihnen passend angelegt sind, lobwürdig ist so tonvolle Beobachtung des Maaßes. Euch, Ihr Väter unserer Stadt, hat Eccard die Frucht seines Bemühens weihen wollen: denn, ist er auch dem Leibe nach von uns entfernt, so will er doch dem Geiste nach dem Vaterlande sich nahe zeigen, wie es allen Verehrern des wahren Gottes, allen Pflegern der Kunst geziemt. Er ist ein Mühlhauser, er ist Tonkünstler am Hofe Preußens, er ist allbekannt auf den Höhen des königlichen Berges; wer von den Unseren ist wohl bis dahin gedrungen, so in der Kunst ausgezeichnet? Selten sind seine Gaben, keiner unter den Söhnen unserer Stadt hat vor ihm verstanden, so anmuthig die Töne zu verbinden, die lebendige Melodie so den Worten anzuschmiegen." So fährt er dann fort, er freut sich, die Tonkunst hier so würdig zu Gottes Lobe angewendet zu finden, er fordert die Väter der Stadt auf, ihres Eccard Mühe zu lohnen, und darin Christi Beispiele zu folgen, der dem zu geben verheißen, der da habe, und der würdige Gaben auch würdig verwende! — Daß man dieses Werk, wie der Dichter gethan, mit Beifall aufnahm, ist daraus zu erkennen, daß dreißig Jahre später, als jener sowohl als sein Tonsetzer schon lange dahin gegangen waren, Beides, die Oden wie deren Betonung, der (1626 zu Mühlhausen erschienenen) Gesammtausgabe Helmboldscher Dichtungen wieder einverleibt wurde; jener frühere Abdruck war damals gänzlich verkauft, und nirgend mehr aufzutreiben. Eben so war dieses

*) Odae sacrae Ludovici Helmboldi Mulhusini de quibusdam creatoris operibus, Gen. I. Harmonicis numeris, pro scansione versuum ornatae, et compositae quatuor vocibus a *Johanne Eccardo* Mulhusino etc. Impensis Hieronymi Reinhardi Mulhusini Anno MDXCVI.

mit achtzehn deutschen Liedern Eccards geschehen, von deren erstem Erscheinen wir keine zuverlässige Nachricht haben. Sie bilden den kleineren Theil einer Sammlung Helmboldischer Lieder, unter dem Titel: „Vierzig deutsche Christliche Liedlein M. Ludovici Helmboldi, auß schönen tröstlichen Texten der heiligen Schrift, artlich und lieblich zu singen, vnd auf allerley Instrument der Musica zu spielen, in vier Stimmen abgesetzet;" und die ersten 22 derselben sind durch Joachim von Burgk betont. Hieronymus Reinhart, der Verleger dieses Werkes, wie des eben besprochenen, sagt in der Zuschrift, womit er dasselbe im Jahre 1599 einigen Gönnern überreicht, daß dessen Wiederherausgabe durch häufige Nachfrage, bei völligem Abgange der früheren Abdrücke veranlaßt worden sey, und daß die Lieder nunmehr zusammengedruckt erschienen; ohne dabei zu bemerken, wann der unserem Meister angehörende Theil derselben zuerst herausgekommen sey. Wahrscheinlich bildete dieser ein selbständiges Werk, wie es mindestens mit den Tonsätzen Burgks der Fall ist, die mit ihm hier zu einer Gesammtausgabe vereinigt sind. Auf ihn paßt vorzüglich der Titel dieser letzten, der die Lieder aus schönen und tröstlichen Schriftstellen gezogene nennt. Über dem Tonsatze eines jeden dieser achtzehn Lieder ist die Schriftstelle angezeigt, aus der es geschöpft ist, und daneben stehen noch zwei auf dessen Inhalt bezügliche Reimzeilen. So finden wir über dem ersten Liede, das hier wieder, wie in jener gemischten Sammlung von 1589 das Eingangslied, zur Freude auffordert:

Seyd fröhlich in dem Herren
Und dienet ihm zu Ehren,

das fünfte Capitel des Briefes an die Epheser angezeigt, mit besonderer Rücksicht auf dessen 17ten bis 19ten Vers, wo Vorsicht im Wandel, Mäßigkeit, die Freude im Geist und am Lobe Gottes in heiligen Liedern empfohlen wird; und daneben stehen die Verslein:

Sing wie Gott will,
Oder schweig still.

So hat das vierzehnte Lied, eine Warnung vor dem falschen Frieden:

„Der Fried' ist gut nach Gottes Wort,
Sonst ist er ärger als ein Mord,"

die Bezugnahme auf das neunte Capitel in Lucas Evangelium, und namentlich dessen 23sten bis 25sten Vers, wo der Herr die Jünger zur Selbstverleugnung ermahnt, zu williger Aufnahme des Kreuzes, zur Nachfolge, und dann ausruft: „Und was Nutz hätte der Mensch, ob er die ganze Welt gewönne, und verlöre sich selbst?" Daneben finden wir die Zeilen:

Der Fried' ohn' Wahrheit tödt' die Seel,
Gott uns dafür behüten wöll'.

Ob diese Andeutungen der heiligen Schrift als Quelle der Lieder, und diese Verslein, der Dichter beigefügt habe, oder der Tonmeister, wissen wir nicht; sie stehen über jedem Liede, ja, über dessen einzelnen Theilen, wo eines deren zwei hat, und so bilden diese nunmehr eine in sich geschlossene gleichmäßig geordnete Sammlung in ihrer neuen Ausgabe, auf ähnliche Art vielleicht wie bei ihrem ersten Erscheinen. Vorläufig sey die Vermuthung hier aufgestellt, jene spätere Ausgabe sey eine Erneuerung des frühesten, um 1574 gedruckten Werkes unseres Eccard; wir werden bei der Betrachtung seiner Werke nach ihrer Zeitfolge, und der inneren Entwickelung seiner Kunst in denselben, wieder darauf zurückkommen. Der lateinische Titel jenes älteren Druckes steht dieser Vermuthung nicht entgegen, denn ein solcher wurde nicht selten auch bei Sammlungen deutscher Lieder als volltönender vorgezogen.

Wir kommen nun, in der vorläufigen Aufzeichnung und äußeren Beschreibung der Werke Eccards zu seinen beiden letzten und größesten, durch die er seinen Ruhm vorzüglich gegründet, und als Sänger wie Setzer den Anspruch gewonnen hat auf die Stelle, die wir ihm in der Geschichte des evangelischen Kirchengesanges anweisen. Markgraf Georg Friedrich hatte ihm vor seiner Abreise aus Königsberg im Jahre 1586 den Auftrag gegeben, über die Weisen der in Preußen gebräuchlichsten Kirchengesänge fünfstimmige Tonsätze anzufertigen. Dies hatte er nun nach und nach gethan, und sie in zwei Theile gebracht, deren erster unter 23 Nummern 24 Tonsätze enthielt über Zeit- und Festlieder, der zweite deren 31 unter 29 Nummern über Katechismuslieder, Psalmlieder, Lehr-, Bet- und Lobgesänge, so daß in beiden, Alles zusammengenommen, 55 Melodieen behandelt waren. Beide erschienen zu Königsberg bei Georg Osterberger, im Jahre 1597. Den ersten Theil hatte er seinem Fürsten und Herrn, den zweiten den Bürgermeistern und Rathmannen der drei Städte Königsberg zugeeignet; seine Freunde Artomedes und Reimann hatten den ersten Theil mit einigen lateinischen Distichen zu seinem Lobe begleitet. Ein eigenes Vorwort des Meisters, an Tonkünstler und Sänger gerichtet, giebt aber auch Rechenschaft darüber, was er mit seinem Werke zu leisten gestrebt habe. Wie wir nun bei jenen zwanzig lateinischen Oden Helmbolds, des Dichters lobende Worte über Eccard anführten, um zu zeigen, wie von Zeitgenossen seine Schöpfungen aufgenommen und gewürdigt wurden, so mögen hier, theils im Auszuge, theils urkundlich, des Meisters Worte stehen, durch die er ein richtiges Verständniß seines Werkes einzuleiten suchte. Alles dieses wird uns einen Faden gewähren, an welchen wir später die nähere Betrachtung des inneren Gehaltes seiner Leistungen fortleiten können. Einige, beginnt er, hätten wohl früher schon die Melodieen der gebräuchlichsten Kirchenlieder in eine solche Harmonie gebracht, daß der Choral, wie er an sich selbst gehe, in der Oberstimme deutlich gehört werde, und die Gemeine denselben zugleich mit einstimmen und singen könne. Diese gutherzige Meinung sey keinesweges zu schelten, sondern höchlich zu loben. Eine solche Arbeit gereiche zu nützlicher Übung der Gottesfurcht, zur Zierlichkeit und zum Wohlstande des Gottesdienstes in der Kirche, vornehmlich aber zu Lob und Ehren der göttlichen Majestät. Dennoch, fährt er fort, „ist doch noch zur Zeit kein Cantional, darin nach musikalischer Art was anmuthiges und der Kunst gemäßes enthalten wäre, zu uns anhero in Preußen gelanget.“ Deshalb, heißt es dann weiter, habe er, auf Anhalten etlicher günstigen Herrn und guten Freunde, insonderheit aber auf seines gnädigsten Fürsten und Herrn Befehl jene Melodieen in eine bessere und richtigere Composition gebracht, und sie in öffentlichen Druck herausgegeben. Er hoffe damit der christlichen Gemeine gedient zu haben, „welche die gewöhnliche Kirchen-Melodey aus dem Discantu wohl und verständlich hören, und bei sich selbst, nach ihrer Andacht singende, imitiren könne;“ aber auch erfahrne Künstler würden „ihnen solche Arbeit, angewendete Mühe und Fleiß, günstig gefallen lassen.“ Er schließt dann: „In Führung des Chorals habe ich mich nach unseren Preußischen Kirchen in Königsberg, wie derselbe darin gesungen wird, gerichtet. Wofern aber an ausländischen Örtern, wie es denn wohl seyn mag, eine variation an einem oder anderm gespüret würde, bitte ich dienstlich, mir solches nicht zu imputiren, als ob ich vielleicht den Choral, in Meinung anderen Stimmen dadurch zu fügen, oder zu helfen, studiose und data opera verändert hätte, sondern — wie erst gemeldt — wie er allhie gebraucht, also hab' ich ihn auch behalten. Endlich und zum Beschluß will ich einen jeglichen Cantorem hiemit obiter gantz freundlich erinnert haben, daß er im singen dieser Kirchenlieder sich eines feinen langsamen Taktes befleißigen und gebrauchen wolle. Dadurch wird er zuwege bringen, daß der gemeine Mann die gewöhnliche melodiam desto eigentlicher hören, und er mit seiner Cantorey umb so viel besser und leichter wird fortkommen kön-

nen.“ Man darf diese letzte Ermahnung nicht dahin verstehen, als habe der Meister einen zögernden, schleppenden Vortrag seiner Gesänge damit vorschreiben wollen; sie ist vielmehr erst dann richtig zu würdigen, wenn man die zu seiner Zeit übliche Art der Leitung mehrstimmiger Gesänge dabei in Betrachtung zieht. Hätte man hier jene alte Vorschrift angewendet, wonach eine semibrevis — eine Vierviertelnote — die Geltung eines Schlages hatte, so würden Eccards Tonsätze, da die Fortschritte der Melodie darin zumeist durch Viertelnoten ausgedrückt sind, einen übereilten Gang erhalten haben, bei dem jedes Einzelne untergegangen, und Verworrenheit an die Stelle wohllautender Harmonie getreten wäre. Deshalb empfiehlt er die langsame Bewegung; er durfte sicher seyn, daß bei der gewählten Bezeichnung, wodurch sonst Raschheit und Belebtheit im Sinne der alten Tonschrift angedeutet wurde, Beides auch dem würdig ernsten Vortrage nicht fehlen könne, weil jene schon von selber dahin leiten werde. Der nachdrückliche Vortrag des Wortes, ohne zögerndes Verweilen; die völlige Deutlichkeit des Fortschrittes der Melodie, die bei großer Langsamkeit leicht ganz verloren geht, zumahl wenn jener durch eigenthümliche rhythmische Beziehungen sich auszeichnet: dieses Beides giebt für die zu wählende Bewegung den rechten Maaßstab, mit dem man nicht leicht des Meisters Meinung verfehlen wird. Die Art der Behandlung des Chorals, wie sie in diesem Werke erscheint, und des Festliedes in engerem Sinne, wie sie in dem nunmehr zu beschreibenden hervortritt, ist bis über die Mitte des 17ten Jahrhunderts hinaus, in der durch Eccard, vornehmlich durch beide Werke, gegründeten Preußischen Tonschule, ein Muster geblieben; ihre nähere Betrachtung wird den Mittelpunkt unserer folgenden Darstellung bilden. Ehe wir dazu übergehen, vollenden wir den Umriß der äußeren Lebensereignisse unseres Meisters und den vorläufigen Bericht über seine Leistungen. Das zweite jener Hauptwerke Eccards erschien nur um ein Jahr später, als seine Choralsätze, um 1598, in zwei Theilen von sechs Stimmbüchern, und führt den Titel: „Preußische Festlieder durchs Ganze Jahr, mit fünf, sechs bis acht Stimmen.“ Aller angewandten Mühe ungeachtet habe ich diese erste (von Pisanski, Seite 329 seiner Literargeschichte Preußens angeführte) Ausgabe nie zur Ansicht erhalten können; ich kenne nur ihre spätere, von Eccards Schüler und Nachfolger, Stobäus, besorgte Auflage, ebenfalls in zwei Theilen, deren erster um 1642 zu Elbing bei Wendel Bodenhausen, der zweite zu Königsberg, 1644 bei Johann Reußner erschien, durch Stobäus Tonsätze ähnlicher Art bedeutend vermehrt. Es ist zu bezweifeln, daß, auch nur an Gesängen von Eccard, jene erste Ausgabe alles dasjenige enthielt, was uns in dieser zweiten geboten wird. Diese enthält im Ganzen 27 Tonsätze unseres Meisters, 13 im ersten, 14 im zweiten Theile; eine Zahl, die sich noch vermehrt, wenn wir in Anschlag bringen, daß ein Lied des ersten Theiles, von Sebastian Artomedes, das sich schon in der um 1589 von Eccard herausgegebenen, gemischten Sammlung befindet, in sechs Sätze von ziemlich bedeutendem Umfange getheilt ist. Nun sehen wir aber Eccard hier, außer mit Ludwig Helmbold, Sebastian Artomedes, Georg Reimann, Peter Hagen und anderen ungenannten Dichtern, auch mit Georg Weissel und Valentin Thilo in Verbindung, mit jenem in vier Fällen, mit diesem in einem; und doch ist es unmöglich, daß Beide, denen sein Schüler Stobäus oft sich anschloß, ihm, dessen Meister, schon um 1598 ein Lied dichten konnten. Georg Weissel wurde zu Domnau in Preußen erst um 1590 geboren, und trat erst am dritten Adventssonntage des Jahres 1623, also nach Eccards Tode, sein Amt als Pfarrer an der neuerbauten Roßgärtischen Kirche zu Königsberg an; Valentin Thilo der Ältere, — denn von dessen Sohne gleichen Vornamens kann die Rede hier nicht seyn, da er erst am 19ten April 1607 zu Königsberg geboren wurde, — war von Zinten in Preußen gebürtig (den 2ten Januar 1579), wurde um 1603 Pfarrer zu Eilau, und starb 1620 zu Königsberg als Diakonus der altstädter

Kirche. Er könnte nun wohl als neunzehnjähriger Jüngling unserem Meister schon ein geistliches Lied gedichtet haben, auch stand er unzweifelhaft mit ihm in Berührung, wie wir denn finden, daß Eccard für den 20sten April 1607 ein fünfstimmiges lateinisches Motett setzte zur Feier der Ertheilung der Doctorwürde an zehn jüngere und ältere Männer, unter denen sich auch Valentin Thilo und Peter Hagen befanden. Allein es war dem in der That nicht so. Die Weise des Thilo'schen Adventsliedes: „Der große Tag des Herren" gehörte ursprünglich einem Hochzeitsliede an, das Eccard um 1604 für die Hochzeit des Mühlenmeisters Sebald Möller und der Anna, Wittwe Nägeln setzte, und erst später hat man sie mit ihrem Tonsatze für jenes angewendet. Eben so verhält es sich mit fünf anderen Gesängen Eccards in dieser späteren Ausgabe seiner Festlieder. Zwei derselben erschienen in den Jahren 1603*) und 1604**) als Hochzeitslieder, und Georg Reimann versah sie erst nachher mit geistlichen Dichtungen; ein dritter war ursprünglich***) für die Vermählung Martins von Wallenrodt mit Maria Freiin von Kittlitz bestimmt (1605) und Georg Weissel hat erst in der Folge ihm ein Osterlied angepaßt; noch zwei andere endlich, ebenfalls Hochzeitsgesänge aus den Jahren 1602†) und 1607††), erhielten durch unbekannte Dichter eine kirchliche Bestimmung. Ohne Zweifel wird es mit dem fünften, siebenten und siebzehnten Liede des ersten Theiles, die von Weissel gedichtet sind, eben so beschaffen seyn:

Wer durch sein eigne Wunderkraft
Den Blinden das Gesicht verschaft ꝛc.

Sich einen Christen nennen,
Und Christum nicht bekennen ꝛc.

Nun liebe Seel', nun ist es Zeit ꝛc.

nur habe ich bisher die Gelegenheitsgesänge noch nicht aufzufinden vermocht, die zu diesen Tonsätzen unseres Meisters ursprünglich gehören. Wir hätten hienach anzunehmen, daß der erste Theil der Festlieder fünf, der zweite vier Tonsätze weniger enthalten habe in der frühesten Ausgabe, als in der späteren des Stobäus, also nur sechzehn im Ganzen. Dagegen ist es wahrscheinlich, daß er noch einige Choralsätze enthielt, die von Eccard, entweder weil er sich ihrer nicht erinnert, oder sie erst nach 1597 gefertigt hatte, in die beiden Theile seiner geistlichen Lieder auf gemeine Kirchenmelodieen nicht aufgenommen worden waren, und die Stobäus bei deren, durch eigene Sätze dieser Art vermehrten Wiederauflage um 1634 mit ihnen zusammenzustellen gerathener fand. Es sind deren sechs, zu den Liedern: Die Propheten han prophezeit ꝛc.; Von Gott will ich nicht lassen ꝛc.; Was mein Gott will, das gscheh allzeit ꝛc.; Nach dir verlangt mich, Herr, mein Gott ꝛc. (von D. Cornelius Becker auf den 25sten Psalm), und zu dem Hymnus des Prudentius: Jam moesta quiesce querela etc., so wie dessen deutscher Übersetzung: „Hört auf zu trauern und klagen."

---

*) Wir singen all mit lautem Schall ꝛc., auf die Vermählung Wilhelms von Platen mit Margaretha Essers, 1603. (II. 1.)

**) Maria kommt zur Reinigung — auf die Hochzeit Antons von Kohlen mit Corbula Sommers 1604. (I. 19.)

***) Wo ist dein Stachel nun, o Tod ꝛc. (II. 3.)

†) Mir ist ein geistlich Kirchelein ꝛc., 1602 auf die Hochzeit Friedrichs von Weinbeer mit Anna Rösenkirch. (II. 13.)

††) Sey fröhlich allezeit du werthe Gottesstadt, 1607 für Michael Lölhöffel und Anna Wagner. (II. 33.)

Nimmt man diese hinzu — vielleicht nur mit Ausnahme des zweiten, über den wir zuvor eine andere Ansicht aufstellten — wie es denn nicht unwahrscheinlich ist, daß sie mit den Festliedern um 1598 erschienen, so enthält die Ausgabe derselben von diesem Jahre 20 Tonsätze, oder deren 24, wenn wir die einzelnen Theile des Liedes von Artomedes besonders mitzählen. Von diesen gehörten dann deren sieben Helmboldschen Dichtungen an, zwei Liedern von Artomedes, je drei und drei deren von Reimann und Hagen, die übrigen älteren, oder unbekannten Dichtern. Wenn uns nun auch ohne Zweifel in der späteren Ausgabe nichts entzogen ist an Werken unseres Meisters, was die frühere enthielt, ja, dieser das Verdienst gebührt, durch Unterlegungen späterer Lieder Manches erhalten zu haben, was, als Gelegenheitswerk, sonst leichter verloren geht, so haben wir doch immer zu bedauern, daß Stobäus, wie er bei der späteren Herausgabe von Eccards Chorälen dessen Vorrede wegließ, so auch diejenige uns nicht erhalten hat, die sein Lehrer, neben einer Zuschrift an Gönner oder Freunde, gewiß auch diesem Werke voransetzte, um über die neue und ganz eigenthümliche Art sich auszusprechen, in der dessen ganzer Inhalt behandelt ist, vielleicht auch über dessen allmähliches Entstehen. Von Stobäus erfahren wir darüber nur wenig: eben nur, was wir schon angeführt, daß Eccard durch Markgraf Georg Friedrich und seine Nachfolger in Preußen, die Churfürsten Joachim Friedrich und Johann Sigismund, eben so wie aus eigenem Antriebe, veranlaßt worden, vorzüglich geistliche Lieder zu setzen; daß er deren von seinem Landsmanne Ludwig Helmbold mit nach Preußen gebracht, aber auch an Artomedes, Reimann und Hagen dort befreundete Dichter gefunden, und daß so diese Sammlung, weil in Preußen entstanden, wohl recht den Namen Preußischer Festlieder verdiene. Wir müssen uns hier daran genügen lassen, und werden an seinem Orte versuchen darzustellen, wie in den Chorälen wie Festliedern unseres Meisters ein reicher Schatz von Kunst niedergelegt, und in ihnen vor allen zu erkennen ist, in welchem Sinne er den Gottesdienst seines Vaterlandes dadurch zu schmücken, und wiederum auch seinen besten und reifsten Schöpfungen durch ihn eine höhere Weihe zu ertheilen gestrebt habe. — Zum Schlusse unseres Berichtes über sein Leben und Wirken in Preußen bleiben uns nur noch einige Worte beizufügen über seine Gelegenheitsgesänge. In der Wallenrodtschen Bibliothek zu Königsberg sind deren 36 aufbewahrt, leider nur nicht in allen dazu gehörigen Stimmbüchern: der Tenor und Baß fehlen. Unter ihnen befinden sich 31 Hochzeitsgesänge, von denen 10 im Motettenstyle gesetzt sind, die übrigen 21 in der Art, die wir späterhin als Festliedstyl werden kennen lernen, jener eigenthümlichen Behandlungsweise, durch welche das so eben besprochene Werk Eccards sich auszeichnet. Wir begegnen hier bekannten und geehrten Namen: Boyen, Platen, Wallenrodt, Möller; so auch der Tochter eines Joachim Bäthoven, Advocaten zu Elbing, die sich dem Pfarrer Sebastian vom Sande daselbst vermählt, und deren Ehrentag unser Eccard besingt; finden ihn also in Beziehung zu einem Namen, der unter den ersten der Tonkünstler unserer Zeit glänzt. So hat er auch seinem Freunde Reimann einen neunstimmigen Hochzeitsgesang geweiht, bei seiner zweiten Ehe mit Sibylla von Gehren (1602); einen siebenstimmigen der Wittwe seines Artomedes bei ihrer zweiten Vermählung mit Simon Böhme, Senator zu Kneiphof; seinem Schüler Stobäus, damals Musikdirektor an dem Dome daselbst bei seiner Heirath mit Elisabeth Hausmann (1607) ein sechsstimmiges Motett, auf die Worte: Gott kennet die Tage der Unbefleckten und ihr Erbtheil wird ein ewiges seyn; sie werden nicht zu Schanden werden in der bösen Zeit und gesättiget werden in den Tagen der Theuerung. In allen diesen Hochzeitsgedichten, die Eccard setzte, wenn sie nicht, wie manche unter ihnen, nur Verse der lateinischen Schriftübersetzung sind, bildet jederzeit den Grundgedanken die große Gnade, die der Herr durch Stiftung des Ehestandes den Menschen erwiesen habe.

Ist einer von beiden Theilen verwittwet, so wird er damit getröstet, daß Gott nicht ewig zürne, sondern die Traurigkeit in Freude verkehre. Meist geben die Namen der Brautleute zu Anspielungen Gelegenheit, zumahl Friedrich und Dorothea; da heißt es, daß die herrliche Gottesgabe Dem gewährt wird, der in gläubigem Gebete darum fleht; daß Christus uns den Frieden erwarb, und die Liebe, die zu Gottes Kindschaft führt. Verbindet sich Reinhold Boyen mit Anna Römerin, so ermahnt ihn der Dichter, in Zucht, Keuschheit, Reinheit der Braut hold zu seyn, denn köstlicher sey Beides als Gold und Edelstein; Scipio, der tapfere Römer, habe darauf gehalten, Lust und Begier habe er in sich niedergekämpft, er, der Heide, wie viel mehr müsse es ein Christ! Sebastian Fröbner hat Veronica Rautter als Braut gewonnen, da ist sie das Kräutlein Ehrenpreis, die edle Raute, die den jungen Helden heilt, der an schwerem Siechthum darniederlag; ein zartes edles Fräulein brachte Dem Genesung, dem nicht Priester, nicht Rechtsanwald, nicht Mathematicus helfen konnte! Von dichterischem Werthe ist fast keines dieser Lieder, aber ein wohlwollender, reiner, ehrenfester, treuherziger Sinn herrscht vor in ihnen allen, frisch und wohlthuend. So haben denn auch alle in unseres Meisters Tonsätzen, wenn der Scherz in ihnen vorwaltet, etwas gefällig Ansprechendes, wenn der Ernst, etwas kräftig Erhebendes, so daß leicht der Wunsch entstehen konnte, diesen Gesängen durch Unterlegung eines geistlichen Textes eine längere Dauer zu sichern, als ihre anfängliche, gelegentliche Bestimmung zu thun im Stande war. Bei den von Georg Reimann besorgten Unterlegungen dieser Art hat wohl der Meister selbst noch die Veranlassung dazu gegeben, und diesen seinen zweiten Dichter dabei geleitet; bei denen Georg Weissels und Valentin Thilo's mag es Stobäus gethan haben; überall aber finden wir die unterlegten Worte, auch wo wir ihnen selbständigen, dichterischen Werth nicht zugestehen können, doch den Tönen so wohl angepaßt, sie so treflich deutend, daß wir kaum anstehen würden, wenn wir den Zusammenhang nicht wüßten, jene später angeeigneten Gedichte für die ursprünglichen, diese dagegen für einen, der Würde des Tonwerks nicht angemessenen, sie für fremde Zwecke in Anspruch nehmenden Text zu halten. So finden wir unter den Festliedern, von Reimann gedichtet, (I. 19.) eines auf Mariä Reinigung:

Maria kommt zur Reinigung,
Wie das Gesetze lehret,
Und schicket sich zur Opferung,
Zwei Tauben sie verehret,
Und stellt dem Herren ein
Ihr Jesulein;
Gottlob, spricht Simeon,
Mit Fried' und Freud' fahr' ich davon!

Sein sechsstimmiger Tonsatz gehörte aber ursprünglich einem Gedichte an auf die im Jahre 1604 gefeierte Vermählung Antons von Kohlen mit Cordula Sommers, das lautet:

Freu' dich, du frommer Bräutigam,
Dieweil du hast begehret
Die tugendreiche Cordulam,
Hat sie dir Gott gewähret;
Nach Ehr' und Redlichkeit
Hast du gefreit,

Wohl dir, du hast dein Theil,
Gott geb' dir Glück und Heil!

Durch den Glückwunsch an den Bräutigam, womit dieses Hochzeitslied endet, ist für den Sänger und Tonsetzer bereits ein besonderes Glied des Ganzen angedeutet, das bei der Unterlegung für den Eintritt von Simeons Lob- und Scheidelied benutzt werden konnte; Reimann hat das ihm Gegebene glücklich aufgefaßt, mit sinnigem Eindringen in die Töne seines Freundes, die wahrlich ein besseres Schicksal verdienten, als Begleiter jener trockenen Reimerei zu seyn. Wo die Töne, die vor Eintritt jener Stelle, zu einzelnen, wechselnden Chorzeilen weniger Stimmen vereint, sich gegenübertraten, nun, in eine, klangreiche Gemeinschaft, tiefer stets anschwellend zu prächtiger Fülle, wiederum zusammenstreben, und das Gepräge des Gebetes in ernster, frommer Demuth dennoch bewahren; da paßt er, würdig und bedeutsam, ihnen die Worte des gläubig hoffenden Altvaters an. — Außer diesen Hochzeitsliedern begegnet uns in der besprochenen Sammlung noch Folgendes: ein fünfstimmiges lateinisches Motett (1598) auf die Einweihung einer neuen Orgel in der Kirche zu Memel; ein gleiches (1607) auf die Erhebung von zehn älteren und jüngeren Männern zu Doctoren, unter denen, wie zuvor gesagt, auch der ältere Valentin Thilo und Peter Hagen sich befinden; ein sechsstimmiges Lied vom tröstlichen Namen Jesu, von großer Innigkeit, ohne andere äußere Veranlassung nur „zu Ehren und Wohlgefallen," dem Stadtschreiber Johann Hänisch zu Wehlau, wohl einem Freunde unseres Meisters (1604), gesetzt:

Ich sey an welchem Ort ich woll,
So ist mein Herz Verlangens voll
Nach Jesu meinem lieben Herrn,
Den ich wollt' sehen herzlich gern;
O wie werd' ich so frölich seyn
Bei seim lieblichen Augenschein,
Gefreyet aller Angst und Pein.

Endlich (1604) ein fünfstimmiges Valetliedlein „Zu Ehren und Wohlgefallen dem erbarn und wolgeachten Georgio Schubart von Priebus aus Schlesien, gewesenem Kornschreiber auf dem Fürstlichen Hause Balga in Preußen, seinem freundlichen, lieben Schwager, componiret." Es hat allen Anschein, daß dieses Lied an einen jüngeren Bruder der Gattin unseres Eccard gerichtet ist; Gatte seiner Schwester kann der Besungene nicht seyn, denn das Gedicht ist offenbar an einen ganz jungen Mann gerichtet, der einem künftigen Berufe und der Gründung eines eigenen Hauses erst entgegengeht:

O Mensch der du geboren bist
Ein Christ durch Gottes Gnade,
Lieb' Gottesfurcht ohn' Falsch und List,
So trift dich gwiß kein Schade,
Weil du bist jung, nach Zucht und Ehr
Und Tugenden thu streben,
An falsche Gsellschaft dich nicht kehr
Und führ' ein redlichs Leben.
  O junges Blut, mit Gott und Ehr
Ein' freien Muth thu lieben ꝛc.

Daß Eccard verheirathet war, lernen wir aus seiner später zu erwähnenden Bestallung als Churfürstlicher Capellmeister zu Berlin, worin seiner Gattin nach seinem Tode ein Gnadengehalt zugesichert wird; aus diesem Gedichte können wir muthmaaßen, daß sie eine Schlesierin, eine geborne Schubart war. Seine Ehe hat er wohl erst in Preußen, und nicht schon in Mühlhausen geschlossen, denn unter den zahlreichen, von seinem dortigen Kunstgenossen und Freunde Joachim von Burgk gesetzten Hochzeitsliedern — deren wir 91 besitzen — ist keines an ihn gerichtet. Wahrscheinlich setzte Eccard seine Hochzeitsgesänge sich selber, wie es auch Burgk gethan, und es könnte seyn, daß zwei Tonsätze dieser Art, die, wenn auch ohne weitere Bezeichnung, in der von ihm 1589 herausgegebenen, gemischten Sammlung sich befinden, seine eigene Vermählung feiern. Beide sind fünfstimmig: der eine auf den 128sten Psalm, nach Lobwassers Übersetzung, jedoch nicht dessen gewöhnliche, dem französischen Psalter entlehnte Singweise, sondern eine frei erfundene gerichtet; der andere auf Sirachs Worte: Wohl dem, der ein tugendsam Weib hat, deß lebet er noch eins so lang. Von beiden werden wir, als ausgezeichneten Werken unseres Meisters, noch später zu reden haben, und wir zweifeln nicht, daß die trostreichen Verheißungen beider Texte an ihm, der dessen so würdig war, sich werden erfüllt haben.

Weniger reich an Gelegenheitsliedern Eccards ist die Universitätsbibliothek zu Königsberg. Es sind deren nur fünf dort zu finden, aber mit allen Stimmbüchern; zwei lateinische, fünfstimmige Motetten auf Doctorpromotionen — das eine davon das schon erwähnte — und drei Hochzeitslieder, von denen zwei fünfstimmige auf Kirchengesänge gesetzt sind, eines auf den 128sten Psalm nach Lobwasser mit dessen französischer Melodie (1598), ein anderes (1603) auf ein Ehelied der mährischen Brüder und seine Singweise:

Laßt uns singen,
Unser' Stimmen
Zu Gott erheben ꝛc.

die wir also beide seinen Choralsätzen werden beizurechnen haben. Das dritte, nur vierstimmige, (1598) auf Balthasar von Sangerhausen und Maria Lorentzen, ist freie Erfindung.

Wir sehen aus dieser allgemeinen Übersicht der Gelegenheitsgesänge Eccards, daß sie insgesammt fröhlichen und festlich-feierlichen Veranlassungen ihre Entstehung verdanken. Ein Grabes- oder Sterbelied, deren späterhin so viele vorkommen, finden wir darunter nicht; war es nun, daß man bei Sterbefällen an der kirchlichen Feier, und den dabei angewendeten geistlichen Gesängen sich damals genügen ließ, und die persönlichen Beziehungen der Leichenrede, und dem dabei zu gebenden Lebensabrisse des Verstorbenen aufsparte; sey es, daß jene Zeit überhaupt mehr zum Frohsinne hinneigte, als zur Trauer. Auch war diese Zeit der vormundschaftlichen Regierung Markgraf Georg Friedrichs in Preußen im Ganzen eine glückliche, gedeihliche zu nennen. Der durch Herzog Albrecht den Ersten ausgestreute Saame in Wissenschaft und Kunst hatte, nach vorübergegangenen, heftigen Stürmen, nachhaltige Früchte getragen; die durch ihn gestiftete Hochschule blühte fort, das Land erfreute sich des Friedens und eines zunehmenden Wohlstandes, und war auch für Königsberg die seit dem October des Jahres 1601 bis in die letzten Tage des Novembers im folgenden Jahre wüthende Pest, welche im Laufe des August bis 650 Opfer wöchentlich dahinraffte, eine schwere Geißel, so scheint ihr damals doch kein bedeutendes Haupt gefallen, noch die Stadt in dem Maaße verödet worden zu seyn, als bei späteren Plagen ähnlicher Art. So gewährt uns denn freilich das Jahr 1601 keinen Gelegenheitsgesang unseres Meisters, das folgende deren nur vier; aber in ihnen zeigt sich doch wieder ein schnelles Aufathmen nach überstandenen Leiden, und fröhlichere Hofnung für die Zukunft.

Markgraf Georg Friedrich war zu Ansbach am 26sten April 1603 gestorben. Nach mancherlei Verhandlungen mit dem Könige von Polen, dem als Lehnsherrn die wieder erledigte Vormundschaft über den noch lebenden gemüthskranken Herzog Albrecht Friedrich gebührte, war diese durch den Vertrag vom 11ten März 1605 auf Joachim Friedrich, Churfürsten von Brandenburg, übertragen worden. Dieser hatte nach dem (am 30sten Sept. 1602 erfolgten) Tode seiner ersten Gemahlin, Katharina, sich mit der vierten Tochter der Herzogin Marie Eleonore von Preußen vermählt (23sten Oct. 1603), und aus dieser Ehe war am 22sten März 1607 eine Tochter, Marie Eleonore, der einzige Sprößling derselben, geboren worden. Der Churfürst zeigte dies frohe Ereigniß den Preußischen Oberräthen durch ein gnädiges Schreiben an, das er noch an demselben Tage von Cölln an der Spree aus an sie erließ, und dem er eine eigenhändige Nachschrift beifügte, die wir, weil sie unseren Meister und sein ferneres Schicksal nahe angeht, hier mittheilen. „Weil Wir auch das fürstliche Kindttaufen Sonntags Quasimodogeniti angestaldt (heißt es darin) und anitzo in unserer Capellen allhier nicht gar viel Personen, also begehren Wir ganz gnediglich, wollet in ungeseumbter eyl, nicht allein den Preußischen Capelnmeister, Johann Eckharten, mit seinen besten Knaben vnd Discantisten, sondern auch Johan Crokern (damals Vicecapellmeister und Eccards Nachfolger in dieser Stellung) sambt einem guten Altisten, vnd den besten Discant-Geigern vnd Zinkenbläsern, also anhero nach vnserem Hoflager abfertigen, daß sie sobald möglich vor angestelltem Kindttaufen, vnd vfs lengste den neunten oder zehnten Aprilis bei vns gewiß anlangen mögen. Sie sollen in vnseren Neumerkischen Landen von Ambten zu Ambten schleunig vortgefördert, auch nach verrichteter Kindttaufe wiederumb hinein geschicket werden. Und ihr werdet solches, Unserer gnedigsten Zuversicht nach, mit Fleiß anordnen vnd bestellen. Des Capellmeisters bedürfen Wir auch zuvorderst, daß er einrathen helfe, wie vnser Capelnwesen alhier wiederumb etwas in Ordnung zu bringen. Er soll sich desto schleuniger wiederumb bei euch zu Königsberg einstellen.“

Diesem Befehle wurde Gehorsam geleistet, aber die Abgesendeten fanden kein fröhliches Kindtaufsfest; Joachim Friedrich, der in seinem Schreiben an die Preußischen Räthe sich so herzlich freut, „das der allmechtige, getreue Gott gnediglichen vorliehen, das Beides, Mutter vnd Kindt, nach solcher Gelegenheit sich dannach bei zimblicher Leibesvermögenheit entpfindet,“ war neun Tage später, am 31sten März 1607, zum zweiten Mahle Wittwer geworden. Es ist nicht zu bezweifeln, daß für Beides, die traurige und die festliche Feier, die durch diese Ereignisse veranlaßt wurde, Eccard mit Gelegenheitsgesängen aufgetreten seyn werde; es haben sich dieselben indeß nicht auffinden lassen. Die Berufung unseres Meisters verdankte dieser seinem damals erworbenen, wohlverdienten großen Rufe: seine Persönlichkeit, wie die Zweckmäßigkeit der für Aufnahme der Churfürstlichen Capelle von ihm gegebenen Rathschläge scheint ihm auch damals die Zuneigung und das Vertrauen des Churfürsten gewonnen, und dessen Wunsch, ihn für immer an seinen Hof nach Berlin zu ziehen, veranlaßt zu haben. Es kam damit aber erst am 4ten Juli 1608 — nur 14 Tage vor dem Tode des Churfürsten — zum Schlusse. Dieser schreibt deshalb an jenem Tage von Tangermünde aus, unter eigenhändiger Vollziehung, unserem Meister, und wir theilen dieses Schreiben und das folgende Johann Sigismunds um so lieber wörtlich mit, als sie über die damaligen Verhältnisse der Capellmeister, ihre Einkünfte, ihre Obliegenheiten, willkommenen Aufschluß geben, und nicht allein alterthümliche, sondern auch belehrende Denkmale sind.

In dem ersten Briefe heißt es: Unser Cammermeister Hans Fritze berichtet Uns, was er auf Unser Geheiß, deiner Bestallung halben, mit dir geredet, und darauf erhandelt, daß du mit 200 Thlrn. Besol-

dung, ein Gewisses zum Kleide, 2 Winspel Rocken, 2 Winspel Gerste, 12 Scheffel Hafer, 1 Ochsen, 2 feiste Schweine, ½ Tonne Butter, 1 Tonne Käse, 3 Hammel, 2 Scheffel Erbsen, 2 Scheffel Buchweizengrütze, 1 Tonne Salz und 1 Stein Talg zum Deputat jährlich zufrieden, welches Wir dir auch nebst freier Wohnung in dem Hause, darin Herr Johan Bussenius sich bisher aufgehalten, gnädigst gewilliget, und deine Bestallung darauf forderlichst zu verfertigen verordnen, darin auch vorsehen lassen wollen, daß dir solcher Unterhalt gänzlich ad vitam verbleibe, und deine Hausfrau nach deinem Abfall gleichsalls mit einem nothdürftigen Deputat versehen werden soll. Die sechs Capellknaben anreichend, halten Wir dafür, wenn Wir dir, eins vor alles, auf dieselben 120 Thlr. aussetzen, nebst 2 Winspel Rocken jährlich, daß du damit wohl friedlich seyn könnest, wollen auch jedem jährlich ein Kleidung, damit sie sich behelfen können, durch unsern Hofschneider verfertigen lassen. Den anderen Personen, so zur Musica nöthig seynd, Wir ein Mehreres nicht denn jedem 85 Thaler zur Besoldung, 1 Winspel Rocken, 1 Winspel Gersten und 25 gute Gulden zum Deputat, wie sie bisher gehabt, zu geben gemeint. Begehren demnach in gnädigem Befehl an dich, wollest mit denen, so im Hoflager allbereit seynd, dafern sie zur Musica genugsam, dergestalt hierauf schließen, und die andern, so du aus Preußen mitzubringen gemeint, also unsertwegen behandeln, und können wir hierüber geschehen lassen, daß überdem Johann Crokern (weil er Vice-Capellmeister seyn, und auf der Reise bei uns aufwarten, auch die Knaben mit unterrichten helfen soll) hierüber etwas, wie du dich mit ihm aufs Genaueste zu vergleichen, zugelegt werden möge. Sonsten haben Wir dir für deine bisher geleistete Dienste in Preußen, sowohl auch zum jetzigen Anzuge und bisher geschehene Aufwartung, auch daß du dein Anherziehen desto baß zu bestellen, eins vor alles, ein Gewisses zur Begnadigung gewilligt, welches dir unsere Oberräthe 2c. in Preußen itzo baar entrichten lassen werden. Versehen Uns hingegen zu dir, du wirst es an deinem Fleiß inskünftige nichts erwinden lassen, und die Musica, daß es Uns zur Zier und dir selbst zum Ruhm gereicht, anrichten, auch beides in und außer Hoflager unterthänigst gebührlich aufgewartet werden möge," u. s. w.

Diesem „Unserm Capelmeister und lieben Getreuen Johann Eccarten" überschriebenem Erlaß war noch eine Nachschrift beigefügt, welche den Vicecapellmeister betraf. „Damit (heißt es darin) du auch desto eher mit Johann Crokern auf das Vicecapellmeister-Amt kannst zur Handlung kommen, lassen Wir geschehen, daß du ihm 100 Thlr. Besoldung und das Deputat und Tischgeld, wie die andern Instrumentisten haben, versprechen mögest, soll er darauf zu seiner Wiederherauskunft schriftliche Bestallung erlangen, seynd aber vor deiner Abreise eines schriftlichen Berichtes, wie du ihn und andere behandelt, gewärtig. Es hat auch zuvor ermelter Croker an uns supplicirt, ihn in Preußen an deiner Statt zum Capellmeister zu bestellen, können aber noch zur Zeit derselben Capell halb, weil es auch ohne das in der Trauerzeit, (wegen des am 23sten May 1608 erfolgten Ablebens der Herzogin Marie Eleonore) nichts gewisses verordnen, derwegen wollest du ihn nur allhier zu unsern Diensten auf obbemelte Maaß behandeln."

Wir lernen hieraus, daß nur der Capellmeister und sein Vertreter, der Vicecapellmeister, in unmittelbarer, Churfürstlicher Bestallung standen. Die anderen Tonkünstler der Capelle, so viel der Capellmeister ihrer nöthig fand, wurden von ihm, nach einem ihm vorgeschriebenen Maaßstabe der höchsten, für sie zu bewilligenden Forderung, gedungen, hingen ganz von ihm ab, und empfingen von ihm den mit ihm verabredeten Lohn an Geld und Lebensmitteln, den er für sie bei der Churfürstlichen Rentkammer erhob. Da es bei ihm gestanden haben wird, sie zu entlassen, und andere anzunehmen, worüber er nur Bericht zu erstatten hatte, so war ihr Gehorsam ihm gesichert, so wie ihre, von ihm allein zu prüfende Tüchtigkeit, für

die er einzustehen hatte. Die Capellknaben aber befanden sich in seiner Kost und Pflege, er hatte sie zu unterrichten, und empfing dafür eine im Ganzen festgesetzte Vergütung an Geld und Lebensmitteln.

Churfürst Joachim Friedrich starb am 18ten Juli 1608, ehe er Eccards Bestallung vollziehen, und den von ihm erforderten Bericht wegen des Vicecapellmeisters empfangen konnte. Unser Meister war deshalb an den neuen Churfürsten, Johann Sigismund, verwiesen. Dieser fand sich auch geneigt, die Zusage seines Vaters zu erfüllen. Er schreibt deshalb am 11ten September desselben Jahres an seinen Geheimen Rath, Adam Gans, Edlen von Puttlitz: „Der alte Capellmeister hat uns angezeigt, welchergestalt er sich mit Unserm Herrn Vater christmilder Gedächtniß in Bestallung eingelassen; wenn Wir dann nicht vorbei können, selig gedachten Unsers Herrn Vaters Handlung zu halten, Wir auch einen Capellmeister haben und halten müssen, und er von männiglich gerühmt wird, daß Wir so leicht seines Gleichen nicht haben können, und ein alter friedsamer, stiller Mann ist, die Bestallung auch seinen Qualitäten nach nicht so gar hoch, als haben Wir ihm zusagen lassen, dieselbe unseres Theils zu continuiren, und danach befohlen, sich nunmehr einen Weg wie den andern hinaus zu begeben und dasselbe anzufangen und zu verrichten, was er diesfalls schuldig und obligirt ist. Wann aber Ihr aus dem aufgerichten Contrakt zu ersehen, daß ihm freie Wohnung zugesichert, und ein sonderlich Haus dazu denominirt worden, so wollet befehlen, daß solch Haus *) alsbald geräumt, und zu seiner Nothdurft accomodiret werde, inmaaßen er es mit dem Botenmeister verlassen haben soll, damit er zu seiner förderlichsten Ankunft alsbald hineinziehen, und zu Unserer glücklichen Wiederkunft mit seinen Sachen fertig, und gebührlich aufwarten könne, u. s. w.

Bis hieher reichen unsere Nachrichten über Eccard, und wir wissen nur noch, daß er die ihm gewordene Stelle nicht lange bekleidet habe, und im Jahre 1611 gestorben sey. Darüber unterrichtet uns aber nur die Unterschrift seines Bildes vor der späteren Ausgabe seiner Festlieder; Urkundliches besitzen wir darüber nicht. Der alte Dom zu Cölln an der Spree, an dem er, vermöge seiner Stellung, vorzüglich thätig gewesen seyn wird, ist nicht mehr vorhanden, die Kirchenbücher desselben reichen nur bis zum Jahre 1614 zurück, wo Churfürst Johann Sigismund sich zum reformirten Glauben bekannte. Unter den Grabdenkmalen desselben aber, die uns in Küsters altem und neuem Berlin beschrieben werden, findet das unseres Meisters sich nicht erwähnt. Und wäre vielleicht anzunehmen, Eccard habe, seiner Wohnung zufolge, zu dem Sprengel der ehemaligen Petrikirche in dem Stadttheile Cölln als Eingepfarrter gehört; so ist diese Kirche seitdem mehrmals durch Feuer zerstört worden, alte Denkmäler und Urkunden derselben sind dabei zu Grunde gegangen, und die Hofnung findet sich getäuscht, es möge vielleicht durch Nachrichten über des Meisters persönliche Verhältnisse, — wie man sie um jene Zeit wohl, chronikenartig, in die Kirchenbücher eintrug, wenn von ausgezeichneten, eines längeren Gedächtnisses würdigen Personen die Rede war, — ein Mehres über ihn erhalten worden seyn, als wir aus anderen Quellen zu schöpfen vermochten.

Allein wir mögen uns darüber trösten, da der Besitz des Wichtigeren uns geblieben ist, seiner Werke, die von seinem Wollen und Vollbringen uns das vollständigste Bild gewähren. Freilich haben nicht alle, manche auch nur bruchstückweise, sich auffinden lassen, und über die Thätigkeit seiner letzten Jahre sind wir gar nicht unterrichtet; es scheint, als sey er in der kaum dreijährigen Zeit seines Berliner Aufenthalts mit keinem größeren Werke mehr öffentlich hervorgetreten. Wäre etwas Bedeutendes dieser Art vorhanden gewesen, so dürften wir voraussetzen, sein Schüler Stobäus werde es der Vergessen-

*) Dieses Haus war in der jetzigen Rosenstraße, in dem Kirchsprengel St. Petri belegen.

heit entzogen haben, da dieser sein Bestes mit so treuer Liebe gesammelt, und auch das Vorzüglichste unter bloß gelegentlichen Hervorbringungen zu erhalten gesucht hat, indem er demselben eine höhere und allgemeiner gültige Bestimmung gab. Auch wird, selbst wenn wir einzelnes Treffliche dennoch entbehren sollten, eine neue Richtung künstlerischen Strebens darin nicht hervorgetreten seyn, mindestens nicht eine solche, die auf die Folgezeit von erheblicher Wirkung gewesen wäre. Was wir von einer solchen Einwirkung wahrnehmen, läßt, ohne Ausnahme, auf seine uns bekannten Werke sich zurückführen. Die Vergeblichkeit unserer Forschungen nach Tonwerken aus seinen letzten Jahren läßt uns daher auch nicht den Zweifel zurück, als möge das Bild, das wir von ihm als Künstler zu geben nunmehr versuchen, in irgend einer wesentlichen Beziehung unvollständig geblieben seyn; es wäre denn, daß die Kräfte dessen, der diese Darstellung unternimmt, seinem Gegenstande nicht gewachsen waren.

Die eigene Anschauung des Werkes, das als Eccards frühestes genannt wird, zwanzig geistlicher, zu Mühlhausen 1574 herausgekommener geistlicher Gesänge Ludwig Helmbolds zu vier, fünf, und mehren Stimmen, war mir nicht gewährt. Ich habe indeß die Vermuthung aufgestellt, daß wir in den achtzehn Liedern, die als Wiederabdruck ebendaselbst (1599) bei Hieronymus Reinhart erschienen, wahrscheinlich einen großen Theil von dem Inhalte dieses Werkes besitzen. Als früherе Hervorbringungen nennt sie schon der Titel jener neuen Ausgabe; nur über die Zeit ihres ersten Erscheinens werden wir durch ihn nicht belehrt. Eine Vermuthung darüber aus äußeren Gründen giebt uns ihre Zusammenstellung mit Tonsätzen Joachims von Burgk, die nur um ein Jahr später, 1575, erschienen; wir folgern daraus leicht, daß sie mit diesen ungefähr gleichen Alters gewesen, und werden so auf jenes ältere Werk zurückgeführt. Diese Folgerung wird aber auch durch innere Gründe bestätigt. Zunächst können die Tonsätze, die uns jene, als Wiederabdruck angekündigte Ausgabe bietet, nicht später als 1589 entstanden seyn. Von diesem Jahre an erkennen wir in den Werken unseres Meisters, wie wir davon in der Folge uns überzeugen werden, ein so frisches Vorwärtsstreben, daß jene um zehn Jahre später auf's Neue erschienenen Tonsätze, wenn wir sie innerhalb dieses Zeitraumes setzten, uns einen Stillstand, wo nicht einen Rückschritt zeigen würden, der allen unseren Erfahrungen über den Bildungsgang Eccards widerspräche. Dieses angenommen, so überzeugen wir uns auch bald, daß sie noch höher hinaufreichen müssen als jener, nur vergleichungsweise angenommene Zeitpunkt. Die Gesänge, welche der Wiederabdruck von 1599 enthält, sind theils einfach, theils mit künstlicher Verflechtung der Stimmen gesetzt, und die einmahl gewählte Art der Behandlung ist auch da beibehalten, wo die meist einstrophigen Lieder einmahl aus zwei Gesätzen bestehen, und jedem derselben ein besonderer Tonsatz gewidmet ist. Einfach behandelt erscheint der Satz von zehn Liedern, deren eines zwei Strophen hat, künstlich verflochten ist er bei den übrigen acht, deren vier aus zwei Strophen, also auch zwei Theilen, bestehen. Elf einfache, zwölf künstliche Sätze also stehen einander gegenüber. Jene ersten nun muß man im Allgemeinen mehr deklamatorisch nennen als melodisch. Sie gleichen denen des Jacob Meiland und Joachim von Burgk; es ist in ihnen die Einwirkung einer fremden Eigenthümlichkeit deutlich zu erkennen, die eigene des Meisters tritt zurück, oder richtiger, sie ist noch unentwickelt. Um Vieles bedeutender sind die übrigen, motettenhaften Sätze, sie ermangeln nicht einzelner geistreicher Züge, allein Eccard geht hier auf dem ebenen, betretenen Wege des Tonsatzes mit seinen Zeitgenossen fort, und höchstens erkennt man bei ihm die lebendige Einwirkung seines Lehrers, den wir wohl die Blüthe der belgischen Schule nennen dürfen. Alles dieses deutet auf einen jungen Künstler, der, was er bisher bildend gelernt, mit Sicherheit, selbst mit Geist, fortübt, und daneben, weil er zu dem vollen Bewußtseyn der ihm eigen-

thümlichen Gabe noch nicht gelangte, dasjenige ergreift, was die Gegenwart als Neuestes ihm entgegenbringt, und daran fortbildet. Selbst an dem Vergreifen in der Aufgabe möchten wir einen solchen jungen Künstler erkennen. Liebe und Verehrung gegen seinen Freund und Gönner Helmbold haben ihn wohl vermocht, dessen Dichtungen für seine Tonsätze zu wählen. Allein er hat dabei übersehen, daß, aller ehrenwerthen Gesinnung seines Dichters ungeachtet, durch alle die Lieder, welche hier erscheinen, eine gewisse trockene Lehrhaftigkeit hingeht, die weder Sänger noch Setzer zu begeistern vermag. Keine der Melodieen jener einfach liedmäßig behandelten Sätze, in denen Eccard Jacob Meiland und Joachim von Burgk nachging, ist kirchlich geworden, wie auch kaum zu erwarten war. Bemerkenswerth ist in der ganzen Sammlung, wie sie uns jetzt vorliegt, das Übergewicht der harten Tonarten über die weichen, so wie der strenger kirchlichen — des Mixolydischen, Phrygischen, Dorischen — über das Jonische und Äolische: dort stellt sich das Verhältniß dar wie 12 zu 6, hier wie 11 zu 7.

Der Zeitfolge nach müßte uns nunmehr zunächst der Antheil beschäftigen, den Eccard an der zuerst 1577 von Joachim von Burgk herausgegebenen Crepundia hat. Wir wenden uns jedoch lieber zu jenen 24 deutschen Liedern, die er um 1578, während seines Dienstes als Fuggerscher Musicus, zu Mühlhausen erscheinen ließ. Denn diese schließen sich für die Betrachtung leichter an jene zuletzt besprochenen Tonsätze, eben wie Eccards Beisteuer zu Burgks Crepundia besser demjenigen sich anreiht, was er diesem seinem Freunde zu dessen später erschienenen dreißig geistlichen Liedern lieferte. Jene 24 Lieder sind zum kleinsten Theile geistlichen Inhalts: solcher finden wir nur zwei. Das eine ist ein bloßer Reimspruch, oder Reimgebet, motettenhaft gesetzt:

O Herr durch deinen bittern Tod
Steh uns hie bey in aller Noth,
Und alles Unglück von uns wend,
Behüt uns auch am letzten End.

Das andere ist die erste Strophe des alten Osterliedes: „Christ ist erstanden," in gleicher Behandlung und auf dessen Melodie sich gründend, die jedoch in keiner von den verflochtenen Stimmen als fester Gesang unzertrennt erscheint. Ein Ehelied, ein Reimspruch über Heuchelei und Falschheit der Menschen, ein anderer über ihr vergebliches Trachten nach Kunst, Ehr und Gut, deren Besitze, wenn erreicht, der Tod bald ein Ende mache, stehen jenen geistlichen als ernste zur Seite. Die anderen sind meist scherzhaften, selbst possenhaften Inhalts, die Liebesklagen ausgenommen. Einige aus Georg Forsters Sammlung uns bekannte Lieder, denen wir hier begegnen, haben nicht ihre alten, gebräuchlichen Melodieen; Eccard hat neue dazu erfunden, wie es auch von Manchem seiner unmittelbaren Vorgänger und seiner Zeitgenossen geschahe, von Jacob Meiland, Leonhard Lechner, Jacob Regnart, Jacob Rainer, Melchior Schramm, und Anderen, deren Werke daher, eben so wenig als die seinigen, uns Quellen seyn können für die volksmäßigen Weisen älterer Zeit. Nur einen einzigen vierstimmigen Gesang finden wir einfach gesetzt, meist Ton gegen Ton, fast bänkelsängerisch: die Fabel von einer stolzirenden jungen Elster, die durch eine alte Henne in einem Wasserkruge ersäuft wurde, eine scherzhafte Beziehung vielleicht auf ein damals bekanntes Ereigniß. In den übrigen Sätzen geht die einfache Behandlung, wenn sie im Beginne auch die vorwaltende ist, dennoch bald in die künstlichere über. Die Mehrzahl aller ist durchweg motettenhaft behandelt, und durch Fülle des Klanges und Reichthum der Harmonie den eben zuvor betrachteten überlegen, die wir auch deshalb schon für älter halten möchten. In dem uns jetzt vorliegenden Werke, das seinem Hauptinhalte nach nicht hieher gehört, und das uns also nur vorübergehend beschäftigen darf, finden wir Eccard

rüstig, strebsam; mannichfaltigeren Aufgaben gegenüber als zuvor, mit sicherem Gefühle den rechten Ton treffend; der künstlerischen Zusammenstellung von Gegensätzen mächtig, die ernst daherschreitende melodische Wendung der lebhafter bewegten glücklich verbindend, die künstliche Verflechtung der Stimmen unterbrechend, wo durch einfachen, rhythmisch hervortretenden Gesang ein bedeutsamer Spruch auszuzeichnen ist, es sey in ernstem oder scherzhaftem Sinne; doch immer nur fortbildend in dem Geiste seines Vorgängers und Meisters, als ein würdiges Glied der von diesem gestifteten Schule. Ähnlich zeigt er sich auch in einer fünfstimmigen Messe, die ebenfalls in die Zeit seines Dienstes als Musicus Jacob Fuggers gehört. Sie befindet sich unter den musikalischen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu München (Nro. 57) und es darf uns nicht befremden, unseren Meister auf deren Titelblatte nach jenem Dienstverhältnisse noch genannt, und dennoch das Jahr 1598 beigefügt zu sehen, in welchem er lange schon als Vicecapellmeister in dem Dienste des Markgrafen Georg Friedrich zu Königsberg stand. Denn dieses Jahr bezeichnet hier unzweifelhaft nur die Zeit der vollendeten Handschrift, welche auf starkem Papiere in sehr großem Format schön und sorgfältig geschrieben ist. Alle einzelnen Stimmen stehen hier auf zwei Blattseiten einander gegenüber, so daß man sieht, die Abschrift war zum Gebrauche der Sänger bestimmt, die ohne einzelne Stimmbücher, das Ganze aus ihr, die auf einem Kirchenpulte in ihrer Mitte lag, abzusingen hatten; wozu die großen, für Viele weithin erkennbaren Singzeichen sie leicht befähigten. Sonst ist dieselbe ohne Schmuck, nur bei jedem Hauptabsatze der Messe sind Anfangsbuchstaben mit Heiligenbildern — S. Andreas, Mauritius, Sebastian ꝛc. — roth eingedruckt. Eccard wird diese Messe während seines Aufenthaltes zu Augsburg seinem Meister Orlandus Lassus nach München gesendet, sie wird Beifall gefunden haben, und zuletzt der Aufnahme unter die für den Gottesdienst in der Herzoglichen Capelle bestimmten Tonstücke für würdig erachtet worden seyn. Nach der Sitte einer früheren Zeit, die von der Kirchenversammlung zu Trient zwar verworfen war, jedoch außerhalb Rom lange noch fortbestand, ist sie auf die Melodie eines weltlichen Liedes gesetzt: Mon coeur se recommande à Vous; ohne Zweifel weil sie ein Weihgeschenk des Schülers an seinen geliebten Meister, vielleicht auch eine Erinnerung an die in Paris gemeinschaftlich verlebten Tage seyn sollte. Von ähnlichen Arbeiten des Orlandus ist sie kaum zu unterscheiden.

Die allgemach reifende Selbständigkeit Eccards erkennen wir zuerst in den, ihrem Umfange nach freilich nur geringen Beiträgen, die er seinem Freunde Joachim von Burgk zu dessen Crepundia (1577) und seinen dreißig geistlichen Liedern (1585) lieferte: dort drei Melodieen und Tonsätzen, hier deren vier, alle einfach, Ton gegen Ton, mit wenigen Bindungen gesetzt. Die drei älteren in der Crepundia gehören Gregoriusliedern an, deren Art und Bestimmung in den folgenden gleichzeitigen Strophen sich ausspricht:

Ein alter Brauch bei'n Christen ist,
Daß man zu diesen Zeiten
Die Jugend durch die Stadt auslies't
Und in die Schul thut leiten.
Mit Klang, Gesang, lieblichem Ton
Auch mehren Ceremonien schon
Dies Schulfest wird begangen.

In weißen Kleidern treten ein
Die Knaben, hübsch gezieret,

In Händen führ'n sie Fähnelein,
Gar süß wird ihn' hofiret ꝛc.

Zwei derselben sind deutsche:

Daß noch viel Menschen werden
Zu dieser Zeit gebohrn ꝛc. (Nro. 7.)

Ihr Alten pflegt zu sagen
Von euren Kinderlein ꝛc. (Nro. 8.)

eines ist ein lateinisches:

Age nunc parve puer, dum viret aetas etc.*) (Nro. 1.)

alle hat Helmbold, selber damals Schulvorsteher, für das Gregoriusfest und Eccards vierstimmigen Tonsatz gedichtet. In diesen Liedern wird Gott gepriesen, der die Menschen täglich mehre, und in ihnen sein Reich auf Erden gründe, wenn der Fleiß der Lehrer nicht ermüde, der Gehorsam der Schüler ihnen folge, und durch Gottes Gnade der alte Makel der Sünde vertilgt werde; es wird eingeschärft, daß, der die Alten in den Jungen erneue, ihnen auch gebiete, diese dann ihre Stelle einnehmen zu lassen; und der junge Knabe wird ermahnt, in frühen Tagen tüchtig zu schaffen in Fleiß und Gehorsam, damit, wenn er einst wiederum weichen müsse, er seinen Nachbleibenden einen rechten Schatz der Weisheit hinterlasse. Sie knüpfen sich an eine bestimmte, nicht eigentlich kirchliche, aber doch in den Kreis des Gottesdienstes in weiterem Sinne gehörende Veranlassung, und sind in diesem Sinne geistliche Lieder. Ihre Singweisen sind faßlich und ansprechend; die des ersten ist gleichen, geraden Maaßes, wogegen in der des zweiten rhythmischer Wechsel vorherrscht, die des letzten aber dem anapästisch=daktylischen Maaße ihres lateinischen Textes sich treu anschließt, und so, mannichfach belebten Schrittes einhergehend, dem Schüler zugleich eine lebendige Anschauung des in der Betonung dargestellten Maaßes gewährt. Wir finden, fast hundert Jahre nach ihrem frühesten Erscheinen, die ersten beiden noch in kirchlichen Gesangbüchern, zumeist Thüringens, und alle drei mögen wohl, wenn sie auch seitdem in diesen nicht mehr angetroffen werden, doch da, wo ähnliche Schulfeste sich noch erhalten haben, bis auf diesen Tag im Gebrauche geblieben seyn. Michael Prätorius hat in den sechsten Theil seiner Sionischen Musen (1609, Nro. 94. 95) die beiden ersten aufgenommen, denen er nur eine andere Harmonie gegeben hat; in einer späteren Ausgabe der vierstimmigen Kirchengesänge des Seth Calvisius (1622) ist das zweite, in Weise und Tonsatz unverändert, als Beigabe mitgetheilt (Nro. 127); der zweite Theil des Gothaischen Cantionals (1655, Nro. 26) enthält es ebenfalls in seiner ursprünglichen Gestalt, und das Erfurter Gesangbuch vom Jahr 1663, das keine mehrstimmigen Tonsätze giebt, bietet doch beide Lieder mit ihren Melodieen (p. 655. 657); ein Zeugniß für den Beifall, den sie lange sich erhielten. Johann Hermann Schein, der in seinem Cantional von 1627 beide Lieder aufnahm (Nro. 281. 282.) und auf ihre bekannten Melodieen verweis't, versuchte ihnen neue, eigene anzupassen, die sich aber nicht weiter verbreitet zu haben scheinen.

Die vier Tonsätze Eccards in den dreißig geistlichen Liedern Joachims von Burgk schließen sich Festgesängen Helmbolds an. Zunächst einem Osterliede:

Zu dieser österlichen Zeit**)
Laßt fahren alle Traurigkeit,

*) S. die Beispiele Nro. 111. 112.
**) S. Beispiel Nro. 113.

Ihr mühseligen Sünder,
Gott hat gethan groß Wunder ꝛc.

einem Himmelfahrtsliede:

Gen Himmel fährt der Herre Christ,
Sein' Niedrigkeit fürüber ist ꝛc.

einem Pfingstliede:

Der heilig' Geist vom Himmel kam*),
Mit Brausen das ganz' Haus einnahm,
Darin die Jünger saßen,
Gott wollt' sie nicht verlassen!
O welch ein seelig Fest
Ist der Pfingestag gewest ꝛc.

endlich einem Liede auf das Fest der Heimsuchung:

Über's Gebirg Maria geht ꝛc.

Alle diese Lieder haben eine kirchliche Bestimmung in engerem Sinne; auch ist ihre Behandlung wesentlich unterschieden von der jener drei Schullieder. In den Melodieen selbst wie in der begleitenden Harmonie ist ein Streben sichtbar nach festlicher Pracht und reicherem Schmuck. Die Weise des Osterliedes bewegt sich durchgängig im breitheiligen Maaße; die Verbindung erweiterter Rhythmen in den begleitenden Stimmen mit Bindungen in der Oberstimme gewährt der dritten und vierten Zeile einen eigenthümlichen, den Worten angemessenen Ausdruck, auf den die Harmonie auch durchgängig gerichtet ist. Die ionische Tonart ist die des Ganzen; in der dorischen bewegt sich das folgende Himmelfahrtslied. Hier waltet das gerade Maaß vor, doch wird die Melodie durch rhythmischen Wechsel, und bei der Stelle:

Frohlocket, frohlocket mit Händen all' ꝛc.

durch bestimmt ausgesprochenen Gegensatz des breitheiligen Maaßes (in der Form des $\frac{3}{2}$ Taktes) belebt, wie denn auch in der Harmonie Bindungen und einfache Zusammenklänge einander bedeutsam gegenübergestellt sind. Eben dieser Wechsel, des Rhythmus, der Bindungen, des einfachen Zusammenklingens, durch das zumeist der rhythmische Wechsel hervorgehoben wird, findet sich auch in dem Pfingstliede. Seiner Oberstimme zufolge würde seine Grundtonart die mixolydische seyn, in dem Tonumfange von C mit kleiner Septime, allein die Harmonie begleitet den Schlußton des Diskants in der Grundstimme mit seiner Unterquinte, F, und wird dadurch zu einer ionischen, wie sie denn auch im Laufe des ganzen Satzes nirgend das Gepräge der mixolydischen Tonart trägt. Dagegen stellt die Tenorstimme (für sich genommen schon von ansprechendem Gesange) in ihrem Fortschritte die ionische Tonart vollkommen dar, auf welche auch von der Harmonie hingedeutet wird. Daher wird es gekommen seyn, daß Michael Prätorius, dessen Sionische Musen alle diese vier Lieder Eccards (wenn auch nicht unter seinem Namen) in ihrem sechsten Theile (1609. Nro. 148. 152. 161. 181) enthalten, eben den Tenor für die Stimme genommen hat, welche die Hauptmelodie führe, und daß er deswegen diejenige, die er dort vorfand, in die Oberstimme versetzt und ihr eine neue Harmonie gegeben hat**); wie er denn dieses letzte überhaupt bei diesen vier Kirchenliedern eben so

*) S. Beispiel Nro. 114.
**) S. Beispiel Nro. 114*.

wohl als bei den besprochenen drei Schulliedern gethan. Was von dem zweiten und dritten unserer Lieder gesagt worden, gilt im Ganzen auch von dem vierten: seine Grundtonart ist die versetzte dorische. Dreien dieser Gesänge — das Himmelfahrtslied ausgenommen — werden wir in Eccards Festliedern mit neuen Melodieen und eigenthümlicher Behandlung der Harmonie wieder begegnen, und sie abermals zu besprechen haben. Jenes Himmelfahrtslied habe ich, außer bei Prätorius, in Sammlungen des 17ten Jahrhunderts später nicht wiedergefunden. Das Pfingst- und Heimsuchungslied, in Melodie und Tonsatz unverändert, nur mit Unrecht dem Joachim von Burgk zugeschrieben, enthält der erste Theil des Gothaischen Cantionals (1646, Nro. 90. 111); in das Erfurter Gesangbuch von 1663 ist nur die Melodie des ersten mit ihrem Liede aufgenommen (pag. 176), jedoch nicht die des Tenors, sondern der Oberstimme, die auch wohl von Eccard als die Hauptmelodie gemeint seyn mag, da er diese sonst nirgend einer Mittelstimme zuzutheilen pflegt. Mit dieser Weise ist das Lied auch in Freilingshausens Gesangbuch übergegangen (1741, Nro. 318) und sie, eben wie die Eccardsche des Helmboldischen Osterliedes, lebt bis auf diesen Tag in dem Kirchengesange seiner Vaterstadt Mühlhausen fort. Beiden Melodieen hat man aber dort neue Dichtungen unterlegt. Der des Osterliedes die folgende (Nro. 57 des Mühlhauser Melodieenbuches):

Vergeßt die Leiden dieser Zeit,
Der Freude sey das Fest geweiht ꝛc.

und zu der des Pfingstliedes (eben da Nro. 71) singt man gegenwärtig:

Nun danket Gott dem heil'gen Geist,
Der Kraft und Beistand uns verheißt
Zu edlen, guten Werken ꝛc.

Ehe wir nun von diesen sieben Liedern, bei denen Eccard, Melodieen in ächtem Sinne dazu erfindend, die Gabe des Sängers mit der des Setzers erst wahrhaft vereinigte, zu seinem nächsten Werke übergehen, fühlen wir uns gedrungen, für eine Weile unseren Blick in die Vorzeit unseres Meisters zurück zu wenden, und unsere Darstellung der fortschreitenden Entwickelung seiner Art und Kunst durch die folgenden Betrachtungen einzuleiten.

So lange jene beiden Gaben des Sängers und des Setzers noch getrennte waren, und von den Zeitgenossen eigentlich nur der vollkommenen Ausbildung der letzten der Name einer Kunst zugestanden wurde, befand sich der Tonsetzer, der nach damaliger Sitte über eine gegebene Melodie arbeitete, meist in einem doppelten Falle. Entweder legte er sie unzertrennt, unverändert, seinem Tonsatze zu Grunde, oder er ließ in demselben nur ihre kenntlichsten Hauptzüge anklingen, damit er das Gepräge derselben trage, und so auf sie gegründet erscheine. Diese Grundmelodie war aber im Sinne seiner Zeit ihm zwar ein köstliches Juwel, zu welchem sein Tonsatz die kunstreiche Einfassung bildete, oder wollen wir sie einen seltenen Duft nennen, der ihn würzen sollte; allein wir können doch nicht sagen, sie sey eigentlich der Gegenstand seiner Aufgabe gewesen. Sie war eine Veranlassung von Außen her zu Darlegung seiner Kunst, zugleich aber ein dieselbe Bedingendes, ihm bestimmte Schranken Vorschreibendes. Dahin also war sein Streben vorzüglich gerichtet, wie er innerhalb dieser Begrenzung die möglichste Freiheit der Bewegung, und für seine Kunst genügenden Raum gewinne; denn ihre Darlegung in sinnreichem Verflechten mehrer Stimmen betrachtete er als seine eigentliche Aufgabe. Ein ganz anderes Verhältniß trat hervor, als die beiden Gaben des Sängers und des Setzers mit dem Fortgange der Zeit in demselben Meister sich allgemach vereinigten. Diesem wurde es nun Aufgabe, durch seine Kunst eine eigene Schöpfung, die

von ihm erfundene Melodie, von Innen heraus zu entfalten. Sie war ihm nicht länger ein von Außen her Bedingendes und Beschränkendes; durch sie empfing seine Kunst erst Gestalt, — Bedeutung, Leben. Freilich hätte es von Anbeginn also seyn sollen, aber jetzt erst konnte es völlig erkannt werden, wo Beides, Singen und Setzen, untrennbar in derselben Person verschmolzene Gaben, eine Kunst, nur in doppelter Ausstrahlung geworden waren. Zweierlei aber waren die nothwendigen Folgen dieser neuen Stellung des Tonkünstlers. Zunächst der Übergang des Hauptgesanges in die Oberstimme, damit, was nun wahrhaft Gegenstand der Aufgabe geworden war, vernehmbarer werde; daneben aber die größere Vereinfachung des Satzes, die vermehrte Sorgfalt für bedeutsames Verhältniß der einzelnen Zusammenklänge, welche in die Glieder der Melodie, als ihre höchste Spitze, ausliefen; denn so nur konnte dem Sinne, in dem der Künstler nunmehr zu schaffen hatte, genügt werden. Andeutungen dieser neuen künstlerischen Richtung treffen wir allerdings schon in jenen früheren Zeiten der Trennung beider Gaben. Sie mußte in dem naturgemäßen Entwicklungsgange der harmonischen Kunst schon deshalb allgemach hervortreten, weil, mochte man auch zuvor es anders angesehen haben, doch die gewählte Melodie den Tonsatz nicht nur bedingte, sondern, dem Setzer unbewußt, auch gestaltete; allein erst durch den Verein jener beiden Gaben vermochte sie wirksam sich Bahn zu brechen. Damit hatte zugleich die Aufgabe mehrstimmiger Betonung auch einer gegebenen, fremden Melodie eine wesentlich veränderte Gestalt empfangen, es zeigte sich die Nothwendigkeit, daß auch diese überall in die Oberstimme übergehe, wie es denn von da an immer allgemeiner geschahe. Sollte es aber bei jener Vereinfachung des Tonsatzes, die damit so nahe zusammenhing, nun überall sein Verbleiben behalten, so stand zu befürchten, daß die Setzkunst in dem bisherigen Sinne darüber zu Grunde gehe. Denn das bloße Ordnen und Erfinden angemessener Zusammenklänge für die einzelnen Schritte der Melodie, ohne eigenthümliche, melodische Ausgestaltung der verbundenen Stimmen, in denen jene dargestellt wurden, ohne sinnreiche Beziehungen derselben zu einander, schien diesen Namen nicht zu verdienen. Als nun um 1589 Eccard mit seinem nächsten Werke hervortrat, war es mit der Kunst des Tonsetzers so beschaffen; sie betrat eine neue Bahn, aber mancherlei Zweifel befingen dabei nothwendig den Künstler, und auch unserem Meister konnten sie nicht fern bleiben.

Alle seine in diesem Werke enthaltenen geistlichen Gesänge sind zu einer oder mehren gereimten Liedstrophen gesetzt, bis auf einen (Nro. 2). Diesem liegen einige Verse (der erste bis vierte) aus dem 26sten Capitel des Jesus Sirach zu Grunde: „Wohl dem der ein tugendsam Weib hat, deß lebet er noch eins so lang ꝛc.“ Unter den übrigen tritt ein kurzer Reimspruch uns entgegen (Nro. 8.):

Alles von Gott,
Und wenn die Noth
Wär wie der Tod,
Hilft doch der treue Gott.

Vier andere sind über Psalmlieder gearbeitet: Nro. 3 über eine gereimte Nachbildung des 33sten, Nro. 5 des 128sten, Nro. 6 des 15ten, Nro. 16 des 23sten Psalms. Zwei haben Kirchenlieder und ihre Singweisen zum Gegenstande: „Mag ich Unglück nicht widerstahn“ (Nro. 17), „Der Tag der ist so freudenreich“ (Nro. 18); ein dritter behandelt zwar ein bekanntes Kirchenlied (Nro. 4):

Erweckt hat mir mein Herz zu dir,
Herr Gott, dein Wort der Gnaden ꝛc.

aber nicht seine Melodie: je einer zeigt eine einzelne Strophe; Nro. 14 eines Tischliedes:

Wir danken Gott für seine Gab'n,
Die wir von ihm empfangen hab'n,

Nro. 15 eines Liedes von Verachtung der Weltlust:

Es trau'r was trauren soll,
Mein Herz ist freudenvoll;
Ade du schnöde Welt,
Dein Sinn mir nicht gefällt,
Ich hab' was bessers funden ꝛc.

Der ausgeführteste unter allen ist ein Passionslied von Artomedes (Nro. 7):

Mein Sünd mich kränkt, das Gsetz mich drängt,
Mein Gwissen zagt, der Tod mich jagt ꝛc.,

dessen sechs Strophen, bald drei-, bald vier- oder fünfstimmig behandelt, jede einen besonderen Tonsatz bilden. Unter diesen zwölf Gesängen zeichnen wir deren vier aus, die wir für unseren Zweck näher zu betrachten haben, und begnügen uns wegen der andern mit der allgemeinen Bemerkung, daß sie im Motettenstyle gesetzt sind, und fortwährend ein Zeugniß davon ablegen, daß unser Eccard durch die Schule des tüchtigsten belgischen Meisters seiner Zeit gegangen war.

Um nun den Motettenstyl, wie wir denselben hier verstehen, näher zu bezeichnen, damit wir dann prüfen können, wiefern die Behandlung der übrigen Gesänge, denen wir einen eigenthümlichen Bau nachrühmen, sich davon unterscheide; so sey darüber Folgendes bemerkt. Im Motettenstyle wird jedem Satze der betonten Sprüche, oder jeder Zeile, auch wohl Halbzeile des behandelten Liedes, wenn sie einen in sich abgerundeten Gedanken enthalten, eine eben so in sich selbständige, melodisch zusammenhängende Reihe von Tönen angepaßt. Diese wird nun in mehr enger oder weiter, freier oder strenger Nachahmung durchgeführt, wo es dann auch geschieht, daß, wenn ein Spruch, eine Zeile, zwei einander gegenüberstehende Theile zeigt, wie bei Versen der Schrift nicht selten der Fall ist, diese, ein jeder einer besonderen Tonweise angepaßt, als Satz und Gegensatz gegen einander gestellt werden, und durch ihre Gliederung eigenthümlich unterschieden, sich wechselsweise im Zusammenklange hervorzuheben dienen. Wenn nun, nach Beschaffenheit der jedesmaligen Aufgabe, ein solcher melodischer Satz, länger oder kürzer, in den verschiedenen Stimmen durchgeführt ist, und diese Ausführung dem Schlußfalle sich zuwendet, so erscheint alsdann der nächste Satz, die neue Betonung der folgenden Zeile des Textes, ehe der Abschluß erfolgt, in einer Stimme, die bis dahin eine Weile geruht hat, oder doch geeignet ist, diesen neuen Eintritt besonders fühlbar zu machen; und der Tonmeister strebt, soweit sein Spruch oder sein Gedicht ein Anderes nicht erheischt, in dieser Art fortgehend, dahin, daß sein Tonsatz ohne Unterbrechung, ohne eigentlichen Ruhepunkt, bis zum Schlusse sich gleichmäßig fortwebe. In dieser Behandlung, als Motett, zeichnet sich nun jener fünfstimmige Gesang über vier Verse aus Jesus Sirach, zum Lobe eines tugendsamen Weibes, besonders aus, von dem wir zuvor die Vermuthung aussprachen, Eccard möge ihn für sein eigenes Hochzeitsfest gesetzt haben. Zu diesem Satze gehört offenbar auch ein ebenfalls fünfstimmiger zu Lobwassers Lied über den 128sten Psalm:

Selig ist der gepreiset*)
Der Gott für Augen hält ꝛc.

---

*) S. Beispiel Nro. 115.

und bei dem ersten Anblicke scheint er ganz gleich angeordnet zu seyn. Eine nähere Prüfung zeigt jedoch eine wesentliche Verschiedenheit zwischen beiden. Lobwassers Nachdichtung des von Clement Marot umschriebenen 128sten Psalms, da sie sich der Strophe und Melodie ihres Urbildes genau anschließt, hat, wie dieses, eine achtzeilige, iambische, sich dreimahl wiederholende Strophe, und endet mit einer Halbstrophe von nur vier Zeilen, die den ersten Doppelzeilen oder dem Aufgesange der vorangehenden Strophen übereinkommen. Diesem Bau des Liedes stimmt auch der des Tonsatzes überein. Zuerst im Ganzen; er wiederholt sich dreimahl unverändert, erneuert sich aber gänzlich bei der schließenden Halbstrophe. Im Einzelnen; denn die ersten beiden Zeilenpaare jeder Strophe haben auch dieselbe Betonung, und nur die zweite und dritte Stimme wechseln unter sich mit demjenigen, was sie das erste Mahl vortrugen. Nun ist zwar die Behandlung nach Motettenart, aber doch erheblich unterschieden von den gewöhnlichen Tonsätzen dieses Styls. Nicht allein läßt sie in jenen allgemeinen Grundzügen die Liedform hindurchscheinen; diese tritt noch bestimmter dadurch hervor, daß die melodischen Tonreihen, die den einzelnen Zeilen sich anschließen, sobald man in der Oberstimme ihnen dasjenige abstreift, was nur Zwischensatz zur Fortführung des Tongewebes ist, sich zu einer liedhaften in sich zusammenhängenden Singweise verbinden lassen, die, als Einheit des Ganzen, erkennbar durch dasselbe sich hinzieht. Diese auf solche Art in den Tonsatz verwobene Melodie ist des Meisters eigene Erfindung, sie ist von der des französischen Psalms gänzlich verschieden, wie sie denn schon in der Grundtonart von ihr abweicht, da sie in der ionischen, jene in der versetzten dorischen sich bewegt. Die schließende Halbstrophe endlich ist einfach und liedmäßig zu fünf Stimmen gesetzt, von denen, so der Diskant wie der Tenor, eine gleich ansprechende, bestimmt ausgebildete Singweise zeigen, — wenn jede auch in ihren Grundzügen der andern ähnlich ist, — daß man wohl zweifeln dürfte, welche von beiden als Hauptstimme gemeint sey, wenn nicht die bestimmter ausgeprägte Modulation endlich doch für die Oberstimme entscheiden ließe. Dieser Bau des Ganzen, dieses Verhältniß seiner Theile, giebt unserem Tonsatze, ist er auch im Allgemeinen ein motettenhafter, doch ein eigenthümliches Gepräge. Die musikalischen Grundgedanken, durch welche das Tongewebe eines Motetts in engerem Sinne sich zusammenflicht, werden selten durch Nebeneinanderstellen zu einer wirklichen, eine Einheit darstellenden Grundmelodie sich gestalten. Um so weniger wird dies möglich seyn, als in den meisten Fällen die Belebtheit und Anmuth dieses Tongewebes eben dadurch erreicht wird, daß jene in melodischem Bau, in Modulation, nicht allein abweichend, sondern sogar einander entgegengesetzt sind, um durch ihren Eintritt dem Tonstrome eine andere Wendung zu geben, die Einförmigkeit seines Flusses zu unterbrechen, durch Wechsel und Neuheit zu ergötzen. So stehen denn die beiden Hochzeitsgesänge Eccards sich gegenüber; der eine, als ein Bilden auf dem bisher betretenen Wege, der andere als Versuch eine neue Bahn zu finden, wo dem Sänger wie dem Setzer, die in unserm Meister sich verbanden, in gleicher Art Genüge geschehe; eine Bahn, auf der jener wahrhaft einer Verklärung des von ihm Erfundenen theilhaft werde, und dieser, indem er dieselbe erstrebe, dadurch aber dienend sich unterordne, doch seine Kunst, als solche, nicht darüber einbüße. Eine Vorandeutung dieser neuen Richtung erscheint allerdings schon früher, nicht sowohl in den Messen über geistliche Gesänge oder Volksweisen, weil ältere Tonkünstler dergleichen selten ganz, sondern nur einzelne Wendungen derselben ihren Tonsätzen zu Grunde legten, als in jenen Motetten des le Maistre, Scandelli, und Anderer, die über vollständige Melodieen deutscher geistlicher Lieder gearbeitet sind. Der wesentliche Unterschied ist nur der, daß diese Meister über ein Gegebenes arbeiteten, Eccard aber für seine gegenwärtige Arbeit, und mit derselben, ein Neues erfand, das um so wesentlicher und lebendiger deshalb den Kern des Ganzen bildete. Nur mit der schöpferisch bildenden

Kraft konnte die in gleichem Sinne ausgestaltende erwachen, und der Künstler befähigt werden, dann auch in das Gegebene, gleich einer eignen Schöpfung, sich belebend zu vertiefen.

Auf einem andern Wege hat Eccard ein Gleiches zu erreichen gesucht in dem vierstimmigen Tonsatze eines Liedes über den 23sten Psalm. Dieses Lied hat zwei siebenzeilige Strophen, übereinstimmend denen des bekannten Kirchenliedes: „Es ist das Heil uns kommen her". Nun hat aber der Meister jeder dieser Strophen eine besondere Melodie gegeben, ja, selbst die ersten beiden Zeilenpaare derselben, die in den zahlreichen Singweisen, welche diesem siebenzeiligen Maaße sich anschließen, jederzeit gleich betont sind, auf verschiedene Weise gesungen. In der ersten Strophe

Der Herr Jesus mein Hirte ist,
Der Erzhirt unsrer Seelen rc.

ist die Behandlung großentheils ganz einfach; die Melodie — wie überhaupt durch das Ganze hin — schreitet in geradem Takte fort, der zuweilen durch rhythmischen Wechsel belebt wird; Nachahmung und Stimmenverflechtung tritt erst mit den letzten Zeilen ein:

er beut mir volle Gnüge an,
soll hie und ewig leben.

Die zweite Strophe dagegen

Und ob ich schon im finstern Thal
in Angst und Noth sollt' wandern rc.

zeigt uns sofort Nachahmungen der beginnenden Oberstimme durch die übrigen Stimmen, die sich bis in den tiefsten Bereich ihrer Töne hinabsenken, die Finsterniß auszudrücken; wie denn auch Bindungen in der Melodie während gleichmäßigen langsamen Fortschrittes der tieferen Stimmen durch die Theile des Takts, und ein phrygischer Tonschluß, das Bild der Beängstigung durch das Dunkel gewähren sollen. So schreitet denn dieser zweite Theil fort, melodisch mehr in Bindungen als rhythmischem Wechsel, harmonisch mehr in Stimmenverflechtung als einfachen Zusammenklängen, die nur hin und wieder sich hören lassen. Die Wiederholung einzelner Zeilen ist in der Betonung nicht vermieden, sie findet sich jedoch in beiden Theilen regelmäßig auf die vierte und siebente Zeile beschränkt, und nicht ohne Bedeutung. Eben diese Zeilen sprechen in beiden Strophen besonders tröstliche Gedanken aus. So heißt es im ersten Theile, nach den Worten:

Der gute Hirt sein Leben läßt

in der vierten Zeile:

Für mich, was kann mir fehlen?

diese Strophe aber endet mit der Verheißung:

Soll hie und ewig leben.

In ähnlicher Art spricht die vierte Zeile der zweiten Strophe die Zusicherung aus:

Du kannst es bald verändern

— Das Unglück, das mich schrecken möchte — das Ganze aber schließt mit den Worten:

Dein Steck und Stab mich trösten.

Diese Wiederholungen nun heben zugleich die wesentlichsten Einschnitte der Strophe hervor, das Ende des vier- und des dreizeiligen Theiles derselben, des Auf- und des Abgesanges; bei dem ersten dieser Einschnitte treten sie hervor durch einfachen Wechsel der mehren oder minderen Vollstimmigkeit — drei- und vierstimmigen Gesang — ein Wechsel, der, jenachdem die größere Fülle vorangeht oder folgt, die Wie-

derholung als Nachhall erscheinen läßt, oder Bekräftigung. Am Schlusse der Strophen dagegen empfinden wir sie nur als ein volleres Austönen des Gesanges, der ohnehin dort, bis er sein Ziel erreicht, durch keinen Einschnitt unterbrochen wird. So bleiben wir denn im Stande, das Maaß der Strophe, auch bei dieser Behandlungsart, noch durchzuempfinden, und verlieren nicht das Gefühl des Liedmäßigen. Die Grundtonart beider Theile ist die mixolydische, mit einem, gegen das Ende beider, durch Anwendung der kleinen Terz, recht bestimmt und absichtlich ausgesprochenen Anklange des Dorischen. Es kann nicht geleugnet werden, daß in diesem Satze mehr noch das Streben unseres Meisters, seine Absicht, hervortritt, als das Erreichen seines Zieles, daß wir in mancher Stelle ihn nicht frei finden können von Härten. Allein jenes Streben nach einer künstlerischen Behandlung, die in gleicher Art volksmäßig sey, wie dem Kenner genügend; die dem Liedhaften sein Recht widerfahren lasse, aber es doch auf mannichfache Weise zur Anschauung bringe; einer Kunst, die durch den Gottesdienst geweiht, ihn auf bedeutsame Weise schmücke, aber ganz in evangelischem Sinne, dem das Lied in die Mitte getreten war, als die Form, in der das Gesammtgefühl der Gemeine, als solcher, sich ausspreche, auf dessen Form also auch die kirchliche Tonkunst zu gründen sey; jenes Streben ist es, wodurch unser Lied uns werth, für die Entwickelung der Kunst unseres Meisters aber besonders schätzbar wird.

Betrachteten wir diesen nun bei jenen zwei Gesängen, die wir besprachen, als freien Erfinder, so haben wir ihn nun auch in dem Verhältnisse als Wählenden noch in das Auge zu fassen, um zu erkennen, wie er, einer gegebenen Melodie gegenüber, seine Kunst geübt habe. Dazu bieten seine Lieder vom Jahre 1589 uns zwei Fälle, die um so willkommener sind, als wir in beiden eine ganz verschiedene Behandlungsweise wahrnehmen.

Wir finden unter Nro. 17 einen vierstimmigen Satz über die Weise des bekannten Kirchenliedes: „Mag ich Unglück nicht widerstahn.“*) Diese Melodie liegt in der Oberstimme dem Tonsatze unzertrennt zu Grunde, nur daß dort ihre erste Zeile mit verkürzten Tönen und einem etwas abweichend gewendeten Tonschlusse, unmittelbar nach ihrem Eintritt ein zweites Mahl wiederholt wird. Diese Wiederholung, die sich indeß nur auf das erste Erscheinen dieser melodischen Anfangszeile beschränkt, und bei deren Wiedereintritt zu der vierten Zeile des Liedes nicht ferner statt findet, erklärt sich leicht aus dem Bau des ganzen Tonsatzes. Er ist durchweg fugirt gehalten; die einzelnen Melodiezeilen erscheinen meist in jeder Stimme nachgeahmt, und sobald von diesen die eine der andern hinzugetreten, und so der volle, vierstimmige Satz gebildet ist, findet selten, und zumeist nur in der melodieführenden Oberstimme, ein kurzer Ruhepunkt statt, und der Tonsatz webt sich ohne Unterbrechung bis ans Ende fort. Nun ist der Satz Anfangs zweistimmig, wobei der Tenor die erste Zeile der Melodie führt, die Grundstimme einen Gegensatz dazu bildet; dann wird er dreistimmig, wo nun dieselbe melodische Zeile in die Oberstimme übergeht, und ein doppelter Gegensatz dazu im Alt und Tenor erscheint; erst dann beginnt der vierstimmige Satz, wozu das Vorangehende nur die Einleitung gewesen ist. Er zeigt den gewandten, erfahrnen Meister, und nähert sich den späteren Choralsätzen Eccards, von denen ihn jedoch eine wesentliche Verschiedenheit trennt, die willkührlichen, nicht ebenmäßigen Ruhepunkte zwischen den Zeilen. Ein zweiter vierstimmiger Satz über die Weise des Weihnachtsliedes: „Der Tag der ist so freudenreich,“ nur für hohe Stimmen (Nro. 18), ist ganz abweichend geordnet. Die einzelnen Zeilen der Melodie sind durch alle Stimmen hin zerstreut, aus denen sie endlich wohl

*) S. Beispiel Nro. 116.

wieder zusammengestellt werden könnten, aber doch nicht zu fortgehendem Flusse, weil sie oft in höherem, dann wieder in tieferem Tonumfange sich dort hören lassen. In ihrer Verflechtung sind die vier Stimmen motettenhaft behandelt, die einzelnen Theile, aus denen das Motett sich zusammenwebt, erhalten ihre Gestaltung durch die Zeilen oder Glieder der Grundweise, die jedoch weniger lebhaft als solche empfunden wird, weil sie durch das Ganze hin sich zu sehr zersplittert, auch den Bedürfnissen des Satzes an vielen Stellen sich hat fügen müssen. Erkennbar bleibt indeß die ursprüngliche Liedform immer noch an der übereinstimmenden Betonung der ersten beiden Zeilenpaare, und den durch sie kenntlich gemachten Einschnitten. Zu dieser Behandlungsart sehen wir Eccard nicht wieder zurückkehren; wogegen wir bedingter Weise sagen können, daß auf der eben zuvor besprochenen die seiner reifsten und treflichsten Choralsätze beruhe.

In ganz anderer Art bemerkenswerth, als die Gesänge Eccards, von denen wir jetzt scheiden, sind die zwanzig lateinischen Oden Helmbolds, die mit seinem Tonsatze zu Mühlhausen 1596 herauskamen. Sie sind zwar geistlichen Inhalts, da sie von einigen Werken des Schöpfers handeln, und fromme Betrachtungen an dieselben knüpfen; eine kirchliche Bestimmung jedoch, und namentlich für den Gemeinegesang, konnten sie niemals haben, und nur zu häuslichem Ergötzen, höchstens zum Schulgebrauche dienen, es sey bei dem Singunterrichte, oder in den Ruhepunkten der Lehrstunden, etwa wie die von Joachim von Burgk gesetzten, für alle Wochentage bestimmten, lateinischen Oden Helmbolds. Sie sind aber unserer gegenwärtigen Darstellung dennoch nicht fremd; weniger freilich hängen sie, für sich genommen, mit deren Gegenstande zusammen, als durch die Betrachtungen, welche sich daran knüpfen, und diese bedürfen abermals eines einleitenden Rückblickes in die Vorzeit unseres Meisters.

In der Betonung antiker Maaße — und dieser Art sind die jener, von Eccard gesetzten Oden — hatte in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, nach dem Vorgange des Peter Tritonius, vor Allen Ludwig Senfl sich ausgezeichnet. Sein völlig einfacher, aus Zusammenklängen von Tönen gleicher Dauer bestehender Tonsatz, deren jeder einzelne der Länge und Kürze der Sylben des betonten Gedichtes genau sich anschloß, hatte auf diese Art Füße, Verse, den gesammten Rhythmus des Dichters, zur Anschauung gebracht, und da bei dieser Behandlungsweise die Kunst des Tonsetzers, bis auf bedeutsame Zusammenstellung der Accorde, und sinn- wie sprachgemäße Betonung, aller Mittel sich entäußern mußte, durch welche sie sonst zu herrschen pflegte, so war sie gedrungen gewesen, eben das, was ihr vergönnt geblieben war, um so mehr geltend zu machen. Was auch für einfach harmonische Behandlung einer gegebenen Melodie damit geleistet werden könne, war so erst recht zur Anschauung gekommen, und dadurch für die geistliche Tonkunst nicht minder fruchtbar gewesen.

Es ist nicht zu bezweifeln, daß Eccards Betonung der Oden Helmbolds, deren Aufschrift schon anzeigt, daß sie unter Beobachtung der Maaße gesetzt sey (pro scansione versuum), beabsichtigt habe, dem Dichter und seinen Formen völlig zu genügen, und wir haben schon zuvor gehört, mit wie beifälligen Worten jener über dieses Tonwerk sich ausgesprochen habe. Allein nach diesen Äußerungen eines Freundes, ja, auch nach der Stimme der Mitlebenden, werden wir den Werth dieser Versuche unseres Meisters nicht messen dürfen. Denn V e r s u c h e sind es geblieben; der Sinn seiner Aufgabe hat ihm nicht klar vor der Seele gestanden, und ihre Lösung also auch nicht gelingen können*). Jene Selbstentäußerung, vermöge deren der Tonsetzer, bis auf die Hülfsquelle der einfachen Harmonie, allen den Mitteln entsagen muß, die sonst

*) S. Beispiel Nro. 117, die fünfte der Helmboldschen Oden in Eccards Tonsatze.

seiner Kunst zu Gebote stehen, und singend selbst, der Rede, und ihren Hebungen und Senkungen des Tones, ein Dienender nur, nachzugehen hat; jene Entsagung war dazu nöthig, und ihr hat Eccard sich nicht unterwerfen wollen. Er dachte, wie es scheint, bildend, sich selber zu belehren, wie weit er seiner Kunst dasjenige erhalten könne, was Andere willig, — seiner Ansicht nach wohl voreilig, — aufgegeben; doch hat ihn der Erfolg die Richtigkeit ihres Verfahrens, wenn nicht als Forscher, doch als Künstler gewiß einsehen gelehrt. Zu billigen ist es, daß die Oberstimme in seiner Betonung durchgängig die melodieführende Hauptstimme ist, während dieses, nach alter Weise, bei Ludwig Senfl noch eine Mittelstimme gewesen war*). Wir dürfen auch zugestehen, — wenn wir einige Dehnungen auf langen Sylben ausnehmen, die das streng prosodische Verhältniß überschreiten, und andere, geringe Unregelmäßigkeiten übersehen, — daß die Maaße des Dichters in allen einzelnen Stimmen sich meist beobachtet finden. Dabei indeß hätte der Künstler sich noch nicht beruhigen dürfen. Dieses Anschließen an seine Aufgabe im Einzelnen stellte noch immer nicht das zusammenklingende Ganze dar als ein durch seine Töne abgespiegeltes Bild der Maaße des Dichters. In der Gesammtheit aller Stimmen erschien vielmehr ein völlig Anderes, bei der Art der Behandlung, die er gewählt hatte. Zunächst waren Nachahmungen, Bindungen, und andere Hülfsmittel des Tonsatzes, die er anwendete, schon ganz unzulässig. Jene setzen das Eintreten der Stimmen nach einander voraus, verschränken also die in ihnen dargestellten tonkünstlerisch-dichterischen Rhythmen, und indem sie dadurch verhindern, daß dieselben klar zur Anschauung gelangen, sind sie dem Sinne der Aufgabe des Tonsetzers entgegen, welcher zufolge eben das Rhythmische geltend gemacht werden soll. Nicht anders verhält es sich mit den Bindungen. Diese beruhen wesentlich auf dem Tongewicht; auf dem besonderen Nachdrucke, der einzelne Stellen der regelmäßig wiederkehrenden Zeitabtheilungen eines Tonstücks auszeichnet vor den übrigen, jene als gute Takttheile bezeichnend, diese als schlechte. Die Bindung (Syncope), indem sie dieses Verhältniß in einer oder mehren Stimmen aufhebt, während es von den übrigen festgehalten wird, erhält ihren Reiz von der daraus hervorgehenden Schwebung und Schwankung des Fortschrittes. Dem rhythmischen Fortschreiten in strengerem Sinne jedoch, wie wir, nach dem Vorbilde der antiken, durch Länge und Kürze geregelten Maaße es uns zu denken haben, ist dieser rein tonkünstlerische Reiz völlig fremd; ein ungehöriger, äußerlich aufgedrungener Schmuck, weil er es verwirrt und verdunkelt. Endlich bewähren beide, Nachahmungen wie Bindungen, ihre rechte Kraft nur da, wo es die Entfaltung einer Melodie im eigentlichen Verstande gilt. Damit meinen wir das Gegenbild der Dichtung im Gesange; ein solches, das durch die Töne die Grundempfindung des Gedichtes wiederspiegelt, wie sie dort in dem Worte niedergelegt ist. In diesem Sinne ist die Melodie freie Schöpfung des Tonkünstlers, doch haftet sie an dem Liede durch dessen Strophe, wie eben Zahl und Maaß in dieser walten; beide leiten den Musiker, sie geben ihm die äußeren Umrisse seines Tonbildes, zwingen ihn aber nicht, der Dichtung im Einzelnen nachzugehen. Diese empfängt durch beide wesentlich ihre äußere Gestalt. Die Zahl waltet bei der Zusammenfügung der Worte in Zeilen, das Maaß in den Verhältnissen der Sylben nach ihrer Zeitdauer; doch erstreckt sich beider Herrschaft nicht weiter auf deren Gebiete, nur auf dem der Tonkunst ist ihnen keine Schranke gesetzt, dort nur sind sie unbedingt gestaltend. Aber das Wort tönt auch; es sind Laute, dunkler oder heller, reiner oder gemischter, die wir in ihm vernehmen; für die Rede, selbst des Dichters, freilich nicht meßbare nach Höhe und Tiefe; nur ahnungsvoll

*) Der zweite Diskant: secundus discantus, tenorem agens, hat er ihn überschrieben.

dämmern beide in ihr auf, ein Anhauch des Musikalischen, der für die Melodie, die freie Schöpfung des Tonmeisters, dem Liede gegenüber, höchstens ein Vermittelndes seyn kann. Von einer Melodie in engerem Sinne kann aber bei einer Aufgabe, wie sie uns eben beschäftigt, die Rede nicht seyn. Denn hier ist der Tonkünstler an das Einzelne, als solches, ausdrücklich gewiesen, nicht an jenes Vermittelnde. Er soll nicht, der Dichtung gegenüber, in dem zarten, ihm zu Gebote stehenden Bildungsstoffe selbständig schaffen, und doch, vermöge des ihm mit ihr Gemeinsamen, und durch jene Vermittelung, in sie aufgehen. Es ist ihm geboten, an das Gemeinsame streng sich anzulehnen, jenen verwandten Anhauch aber durch Betonung des Wortes — musikalische Deklamation — in entschiedene Färbung, ausgeprägte Gestaltung umzuschaffen. So entsteht zwar ein Tonbild, allein nur ein mit dem Worte vollständiges, nicht, wie dort, eines von auch selbständiger Geltung und Bedeutung. Darum kann denn bei diesem letzten allein die volle Kraft der Bildungsmittel des Tonsatzes hervortreten; jenes erheischt deren Aufopferung, weil durch sein Wesen die Unterordnung der Kunst des Setzers unmittelbar bedingt ist. Mag nun unserem Meister seine Zeit, und selbst sein Dichter es als Verdienst angerechnet haben, daß er das gewagt habe, was frühere Tonkünstler unter ähnlichen Verhältnissen vermieden, so müssen wir doch mit Überzeugung diesem Urtheile widersprechen, weil das von jenen Vermiedene durch die Sache selbst versagt war. Allein geschärft und gereinigt wurde ohne allen Zweifel durch diese Versuche Eccards bildende Kraft, er gewann hier, selbst durch das Mißlingen, die Fähigkeit, auf glänzende Weise eine andere Aufgabe zu lösen, und dabei nicht allein die ganze Fülle der ihm als Tonkünstler verliehenen Gaben, sondern den Reichthum an Geist und Gemüth zu offenbaren, durch welche der würdige Gebrauch jener Gaben erst gesichert wird.

Das Werk nun, das wir hiebei zunächst im Sinne haben, sind seine fünfstimmigen, im Jahre 1597 zu Königsberg erschienenen Choralsätze. Für dieses Werk hatte es ihm an äußeren und inneren Anregungen nicht gefehlt. Eine äußere Veranlassung war das Gebot seines Fürsten — Markgrafs Georg Friedrich — dessen er in der Zueignung an diesen ausdrücklich gedenkt; eine innere, jene Vereinigung der Gabe des Sängers in ihm mit der des Setzers, und die neuen Anforderungen an seine Kunst, die ihm daraus unmittelbar erwuchsen. Je mehr in diesem Sinne er nun zu bilden fortfuhr, um so dringender fühlte er zu einem Unternehmen der Art sich veranlaßt, wie wir es jetzt betrachten wollen; dazu kamen aber noch die Eindrücke, die er von Werken Anderer empfing, welche in den nächst vorangehenden Jahren mit mehrstimmigen Bearbeitungen gebräuchlicher Kirchenweisen hervorgetreten waren, ihre Aufgabe aber sich anders gestellt, sie enger umgrenzt hatten.

Zu diesen letzten gehörte zunächst Lucas Osiander, dessen 50 vierstimmige Choralsätze um 1586 erschienen waren, eben dem Jahre, wo Markgraf Georg Friedrich Preußen verließ, und seitdem die Regierung des Landes von Ansbach aus leitete. Es ist nicht zu bezweifeln, daß diese Tonsätze, die sich in Deutschland überall verbreiteten, bald auch nach Preußen hin gelangten. Schon der wohlbekannte Name des Tonsetzers, — war dieser auch nicht derjenige, der in Gutem und Schlimmem sich dort einen Ruf erworben hatte, — mußte die Aufmerksamkeit auf sie leiten. Osiander hatte bei seinen Choralen die Bedürfnisse der Gemeinen vorzüglich im Auge gehabt, und ihnen die Anforderungen der Kunst untergeordnet. Jenen zu Liebe hatte er die Melodie überall der Oberstimme zugetheilt, damit sie deutlich vernehmbar sey. Denn es war seine Absicht gewesen, daß die Gemeine, mitsingend, seinen Tonsätzen sich anschließe; daß diese dem christlichen allgemeinen Gesange in der Kirche, ohne ihn zu hindern, zur Zierde gereichen möchten. Er hatte die Pfarrer ermahnt, auf diesen vorzugsweise zu halten, und nachdrücklich ausgesprochen: wenn

er befürchten müßte, daß durch seine Tonsätze „am gewöhnlich Psalmensingen einige Verhinderniß entstehen könne, wolle er wünschen, nie eine Note daran gesetzt zu haben.“ Die Ausgestaltung der einzelnen Stimmen, als solcher, hatte er dabei jederzeit der Tonfülle ihres Zusammenklingens nachgesetzt. Das Ganze, das, zumeist durch Dreiklänge, sehr selten in deren Versetzungen, seltener noch in Bindungen oder mit durchgehenden Tönen einherging, durfte niemals auch nur eines der nothwendigen Glieder des Dreiklanges entbehren, damit jeder Fortschritt der Melodie eine solche in sich genügende Klangfülle bringe. Nur bei dem ersten Anheben des Gesanges war davon eine Ausnahme gemacht, des leichteren Anstimmens wegen. So trat dieses neue Choralwerk unserem Eccard entgegen. Er lobte die fromme Absicht des Tonsetzers, die verständige Ausführung, allein er vermißte die Kunst in höherem Sinne, die lebendige Gliederung des Einzelnen zu einem Ganzen. Gegen seine Gönner und Freunde, seinen Fürsten und Herrn, wird er diese seine Ansicht ausgesprochen haben, und wohl mag es geschehen seyn, daß schon damals, vor seinem Abschiede aus Preußen, Markgraf Georg Friedrich ihn aufforderte, selber dasjenige zu leisten, was er in Osianders Werke nicht erreicht finde. Sehen wir doch von da an jene neue Aufgabe ihn fortdauernd beschäftigen; finden wir doch in seinen Werken seit jenem Jahre Tonsätze, die uns als Vorübungen erscheinen müssen zu deren Lösung. Auch werden damals schon einzelne Choralsätze von ihm entworfen seyn, jenachdem Lieder und Melodieen ihn anzogen; wie es denn auch nicht unwahrscheinlich ist, daß seine Versuche metrischer Behandlung jener 20 lateinischen Oden Ludwig Helmbolds gleichzeitig gewesen seyn werden mit diesen Arbeiten. Waren doch die lateinischen geistlichen Oden dieses Dichters, nach dessen Zuschrift, womit er Bürgemeistern und Rath zu Mühlhausen Eccards Betonungen derselben überreichte, gleichzeitig entstanden, und 40 davon in den Jahren 1572 und 1578 bereits von Joachim von Burgk gesetzt. Eccard konnte daher schon in dem späteren dieser Jahre in dem Besitze jener letzten zwanzig seyn, und sich mit deren Tonsatze beschäftigen. Während dieser Arbeiten erschien ein zweites Werk, das seine Aufmerksamkeit erregen mußte; die vierstimmigen Tonsätze des Organisten Samuel Marschall über die Melodieen zu Lobwassers Psalmen, welche zum ersten Mahle in Leipzig um das Jahr 1594 gedruckt wurden. Jene, den französischen Psalmliedern Marots und Beza's nachgedichteten deutschen, waren in Preußen am Hofe Herzog Albrechts des Älteren entstanden, und diesem eine Weile eigends gewidmet gewesen; dann aber, durch öffentlichen Druck bekannt gemacht, mit Beigebung der zu der Urschrift gehörigen Tonsätze Goudimels, dem Herzoge Albrecht Friedrich von dem Dichter zugeeignet worden. Da sie nun in Königsberg deshalb, und als ein vollständiger, deutscher Liedpsalter, hochgehalten wurden, so konnte ein solches Werk dort nicht unbemerkt bleiben, wie Marschalls, der es unternommen hatte, ihre Melodieen in gleichem Sinne wie Osiander zum Nutzen der Gemeinen vierstimmig zu bearbeiten. Auch hier mußte Eccard finden, daß er die Bahn, die er suche, sich selber zu ebnen habe, denn es wurde, dem Wesentlichen nach, nichts Anderes gegeben als Osiander bereits geleistet hatte. Er durfte „die gutherzige Meinung“ beider Tonsetzer höchlich loben, aber mußte dennoch eingestehen, daß zur Zeit kein Cantional nach Preußen gelangt sey, „darin, nach musikalischer Art was anmuthiges und der Kunst gemäßes enthalten wäre.“ Freilich war die Bahn, die er suchte, um dieses zu erreichen, hier leichter zu finden als bei seinen zuvor besprochenen, metrischen Betonungen. Denn hier waren es Melodieen, in dem erläuterten engeren, eigentlicheren Sinne, — Gegenbilder der Dichtungen, — die durch jedes vergönnte Mittel der Tonkunst höher belebt werden sollten, so, daß bei aller reichen, mächtigen Klangfülle der Harmonie, doch die Gliederung der einzelnen Stimmen ungefährdet bleibe, ja, in ihr erst ihre volle Eigenthümlichkeit entfalte. Allein die vornehmste Schwierigkeit dabei beruhte darin,

daß nun in engen Raum zusammengedrängt werden mußte, was da, wo die Leitung der Gemeine, der kirchliche Gebrauch, nicht in der Aufgabe lag, nach Gefallen breiter ausgedehnt werden durfte, zu geschweigen, daß es in dem Motett vollkommen frei und ungehindert sich ergehen konnte. Diese Gedrängtheit der Stimmenverwebung mußte erreicht werden, ohne daß sie Spuren irgend eines Zwanges an sich trage; für die Vereinigung des Reichthums im Zusammenklange mit der Ausgestaltung des Einzelnen, war in dem fünfstimmigen Satze leicht ein Mittel gefunden. Dem ersten Entwurfe bot Osiander eine erwünschte Grundlage; die Anschauung der einfachen, harmonischen Bedeutung der gegebenen Singweisen, wie sie hervortrat in dem Verhältnisse, theils ihrer einzelnen Wendungen zu den Dreiklängen, womit sie begleitet wurden, theils des Ganzen, das in diesen melodisch-harmonischen Fortschritten sich darstellte, zu der Grundtonart. Hierin stimmte Eccard oftmals mit Osiander nicht überein. Die Melodie schien ihm eine andere Folge von Zusammenklängen, und in diesen ein entschiedneres Hervorheben derjenigen Tonstufen zu erfordern, die in den Klangreihen, welche die Grundtonarten der Singweisen darstellten, als wesentliche, ihr eigenthümliches Gepräge bezeichnende, gelten mußten. Auf diesem Wege des Forschens und Vergleichens bildete sich in ihm, was bei Osiander und Marschall als das Ziel ihres Strebens erschienen war, als Grundlage des seinigen aus, auf der sein Tonsatz nunmehr sich weiter fortwebte; aus Zweifeln, aus Erwägen, aus dem Suchen der rechten Mittel, um das Bild des mehrstimmigen Kirchenliedes, wie es in seinem Inneren lebte, zu klarer Anschauung zu bringen, erwuchs endlich schöpferisches Gestalten, in jener erfreulichen Abstufung und Mannichfaltigkeit, wie sie damit jederzeit verbunden ist. Entscheidend war dafür sicherlich die bei der früheren und theilweise gleichzeitigen Arbeit an Helmbolds 20 Oden, allgemach gewonnene klare Anschauung des wesentlichen Unterschiedes zwischen metrisch-deklamatorischer Betonung und Melodie in höherem Sinne. In volles Licht trat nun mit Leichtigkeit jener Unterschied. Die Melodie hatte der Meister, als ein schon Gegebenes, bei seiner gegenwärtigen Arbeit sich gegenüber; jene andere Art der Betonung, die bei der früheren ihm die Stelle der Melodie vertrat, hatte er selbst zuvor sich bilden müssen; die Aufgabe, die er für beide sich gestellt, — kunstreiche harmonische Entfaltung — war eine gleiche. Nun fand er aber, daß dieser Aufgabe die eigene Hervorbringung, ihrer besonderen Beschaffenheit zufolge, widerstrebt habe, während das von Außen her Gegebene deren Lösung sicher verheiße. Diesem begegnete er mit ungetrübtem Blicke, denn Aufgabe und Gegenstand traten hier deutlich auseinander; befangener hatte sein Auge für jene bleiben müssen, denn die Thätigkeit des Erfindens und des Ausgestaltens war in seinem Inneren kaum eine getrennte gewesen. Jetzt konnte es für beide sich öffnen, und jemehr die Anschauung ihres eigenthümlichen Wesens sich ihm erhellte, jemehr die wahrhafte Bedeutung der Melodie sich ihm enthüllte, verschmolz nun dieser sein ganzes Bilden und Streben, und was er an ihr geleistet, ist sein eigenstes Werk, mehr, als das an dem Selbstgebildeten nur Versuchte.

Seine Aufgabe war aber schon an sich der mannichfaltigsten Art. In den 54 Melodieen, die er in diesem Werke behandelte, treffen wir alle Bestandtheile des evangelischen Kirchengesanges. Eine Psalmodie, die des neunten, oder Pilgertones, auf das deutsche Magnificat angewendet, nebst einer dazu gehörigen Antiphonie; fünf Hymnen der alten römischen Kirche, meist von Luther verdeutscht, theils mit ihren ursprünglichen, unveränderten Melodieen, theils volksmäßigen Umgestaltungen derselben; vier Weisen mittelalterlicher lateinischer Kirchenlieder, zu späteren Verdeutschungen derselben, und sieben dergleichen zu älteren deutschen Kirchengesängen; Volksweisen, auf geistliche Lieder übertragen, mindestens drei, deren Zahl eine eigends hierauf gerichtete Forschung noch vergrößern dürfte; die Mehr-

zahl der Lieder Luthers (dreißig), die, sofern sie nicht Bearbeitungen älterer lateinischer oder deutscher Gesänge sind, und ihre Singweisen von daher entlehnten, mit den Melodieen erscheinen, die man wohl dem Dichter beizumessen pflegt, und die mindestens gewiß zu seiner Zeit entstanden. In diesen Singweisen treten uns alle kirchlichen Tonarten jener Zeit entgegen, meist auch in ihrem doppelten Umfange, bis auf das Mixolydische und Äolische; jenes erscheint in seiner ursprünglichen Tonweise allein, dieses, und einmahl nur, in seiner versetzten. Dem Inhalte nach haben wir Lieder auf alle hohen Feste, zwei evangelische Lobgesänge, — der Maria und des Simeon, — Psalmlieder, und in ihnen Gebet, Lehre, Lobgesang; Katechismuslieder; — in allen die Blüthe des evangelischen Kirchengesanges im 16ten Jahrhundert. Die hier vereinigten, verschiedenartigen Singweisen sind zum größesten Theil mit kunstreicher Verflechtung der Stimmen gesetzt: nur wenige machen davon eine Ausnahme, wie ihre innere Beschaffenheit sie erheischte. Die Psalmodie des deutschen Magnificat, und die zu ihr gehörige Antiphonie

Christum, unsern Heiland,
Ewigen Gott, Marien Sohn,
Preisen wir in Ewigkeit, Amen

sind beide einfach, Ton gegen Ton, gesetzt; jene, nur gesangähnliche Rede, erforderte, ihrer Bestimmung zufolge, eine solche Behandlung; diese, zu ihr gehörig, hatte schon der Übereinstimmung wegen sich darin ihr anzuschließen. Noch ein Beispiel dieser Art von Eccard gewährt uns die spätere, von Stobäus (1634) veranstaltete Ausgabe seiner Choräle, in dem Begräbnißhymnus des Prudentius:

Jam moesta quiesce querela,*)
Lacrymas suspendite, matres etc.

und dessen deutscher Übertragung

Hört auf zu trauern und klagen,
Ob dem Tod niemand verzage ꝛc.

den er, durchweg dem Maaße der Urschrift, und der alten, dazu gehörigen Weise sich anschließend, einfach fünfstimmig setzte. In vollen Zusammenklängen, meist nur im Wechsel harter und weicher Dreiklänge, von denen jene jedoch bei weitem überwiegen, prägt der Rhythmus des Gedichtes lebhaft sich aus, getragen von dem anmuthig melodischen Fortschritte des Gesanges. Nächst diesen beiden sind es die Melodieen im ungeraden Takte, deren begleitende Stimmen nicht sowohl Verwebung zeigen, als lebendige, mannichfach geschmückte Bewegung; sie überschreiten einander, durchkreuzen sich, gesellen sich zu gemeinsamem Fortwandeln in Wohlklängen, entfernen sich dann, und nähern sich wieder, bis sie am Schlusse mit einander verklingen. So in den beiden Weihnachtsliedern: In dulci jubilo**), und Resonet in laudibus, deren letztes in einzelnen Nachahmungen schon der eigentlichen Stimmenverflechtung sich nähert; so in dem Liede „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'', dem deutschen Gloria; so endlich in dem Lobpsalm:

Nun lob' mein' Seel' den Herren***),
Was in mir ist den Namen sein ꝛc.

Auch die Melodie des Liedes

---

*) S. Beispiel Nro. 139.
**) S. Beispiel Nro. 120.
***) S. Beispiel Nro. 136.

Christus, der uns selig macht,
Kein Bös' hat begangen

bewegt sich fast ausschließend in einfachem Tonsatze fort, der nur gegen die Schlußfälle hin, zumahl der zweiten, vierten, sechsten, achten Zeile, bei denen bestimmt ausgesprochene Ruhepunkte eintreten, in den Mittelstimmen größere Beweglichkeit gewinnt. Denn dieses Lied enthält die Verkündigung von den Leiden des Herrn nach den vier Evangelisten, und fordert, schon als Erzählung, einen gleichmäßig ernsten Fortschritt aller Stimmen. Bei den übrigen Melodieen, für sich betrachtet, haben wir eine zweifache Art der Gestaltung zu unterscheiden. Sie enthalten in ihren Strophen entweder einen Doppelsatz oder Theil, deren erster durch eine wiederkehrende Reihe metrisch und melodisch gleicher Zeilen gebildet wird, der andere dann mit einer gleichen oder ungleichen Zeilenzahl sich ihm anschließt (Aufgesang und Abgesang); oder es tritt eine solche Theilung nicht hervor, und die Zeilen der Melodie können nur, insofern sie melodische Entfaltung eines Grundgedankens sind, einander ähnlich genannt werden. Dieser letzten Art sind zumeist alle, aus altem lateinischen oder deutschen Kirchengesange stammende Weisen. Bei diesen flicht, der Regel nach, die Stimmenverwebung sich fort, ohne unterbrochen zu werden, so, daß wenn auch die einzelnen Zeilen durch Schlußfälle kenntlich gemacht sind, in diesen doch sofort eine der begleitenden Stimmen mit einem Tone eintritt, an welchen das Gewebe sich weiter fortknüpft.*) Als Ausnahmen können hier nur genannt werden jene beiden, so eben erwähnten lateinischen Weihnachtslieder, und das Lied von dem Leiden des Herrn: „Christus, der uns selig macht". Wie überhaupt, im eigentlichen Sinne, bei ihnen keine Verwebung der Stimmen stattfindet, die nur auf Nachahmungen und Engführungen beruht, so haben sie auch bestimmter ausgesprochene Ruhepunkte, die jedoch nur durch gemeinschaftliches längeres Verweilen der Stimmen sich bilden, und nicht durch Pausen. Dieses letzte geschieht nur bei einer Melodie dieser Art, der des Liedes: „Wohl dem, der in Gotts Furchte steht", und nur einmahl, nach der vorletzten Zeile: „dein eigen Hand dich nähren soll"; als sey es die Absicht gewesen, auf diese Worte besonders die Aufmerksamkeit zu richten, und dann der Schlußzeile

So lebstu recht, und geht dir wohl

um so größeren Nachdruck zu geben. Von den drei Strophen des Liedes „Christ ist erstanden", deren dritte in der ersten Hälfte ihrer Melodie auch von den übrigen abweicht, ist eine jede besonders harmonisch behandelt. Hier gedenken wir endlich auch des Hymnus „Herr Gott, dich loben wir". Nur uneigentlich kann seine Melodie zu denen der hier besprochenen Art gerechnet werden, sie bildet vielmehr eine eigene, für sich bestehende, in unserer Sammlung nicht weiter vorkommende. Ihre sechs und zwanzig Doppelzeilen, — melodisch betrachtet, auf etwa die Hälfte zurück zu führen, weil die Weise von einzelnen dieser Zeilen zwei-, drei-, sechsmahl sich wiederholt, auch eine derselben später, zu erneuerter Wiederholung, noch einmal zurückkehrt, — diese beträchtliche Zeilenzahl erheischt schon deshalb bestimmtere Abschlüsse, weil in die gleichen Hälften jeder einzelnen Zeile antwortende Chöre sich theilen, und untersagt eine fortgesetzte Verwebung der Stimmen. Sie findet also auch hier nicht statt, und es wechselt nur, je nach dem Inhalte der Zeilen, der mit vollem Nachdruck von allen Stimmen zugleich begonnene Gesang, mit allmählichem Anschwellen desselben durch Zusammentreten einzelner Stimmen, oder Stimmenpaare; wie denn auch die Tonschlüsse bald kürzer bald breiter gehalten sind, bei mehr oder minder langem Forthallen der Schlußtöne, zu denen sie, verweilender

*) Vergleiche hier Beispiel Nro. 122 die Behandlung der Weise des Liedes: Vom Himmel hoch da komm' ich her.

oder rascher, von den begleitenden Stimmen gebildet werden. Was die Melodieen von zwei Theilen betrift, welche dem größeren Theile nach entweder aus dem Volksgesange stammen, oder, mit Ausnahme weniger, um die Zeit der Kirchenverbesserung entstanden sind, so sind bei deren fünfstimmiger, harmonischer Behandlung die Stimmen zumeist kunstreich verwoben, und gewöhnlich in der Art, daß der erste Theil (Aufgesang) bei seinem früheren Erscheinen völlig abschließt, bei seiner späteren Wiederholung aber das Gewebe der Stimmen an den Schlußfall unmittelbar sich weiter fortflicht. Nur sechs Fälle machen davon eine Ausnahme, unter denen wir die Behandlung der Weise des Liedes: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr'", die wir schon früher besprachen, nicht mitzählen. Unter diesen sechs wird bei den Tonsätzen der Lieder: „Gott der Vater wohn' uns bei; Gott sey gelobet und gebenedeiet; O Herre Gott dein göttlich Wort; Ich dank' dir lieber Herre" auch bei Wiederholung des ersten Theiles bestimmt abgeschlossen, und sodann ganz neu begonnen. Schon die Beschaffenheit der Melodieen und der Inhalt der Worte bestimmt zu diesem Verfahren, indem nach dem ersten Theile ein gemeinschaftlicher Eintritt aller, oder doch mehrer Stimmen erheischt, dadurch aber ein Fortweben in dem angegebenen Sinne untersagt wird. Namentlich werden bei dem Abendmahlsliede: „Gott sey gelobet und gebenedeiet" die beiden Theile ohnehin durch ein „Kyrieeleison" getrennt, das auch am Schlusse des letzten wiederkehrt, in der Mitte aber einen Ruhepunkt nothwendig bedingt. In dem Liede: „Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ"*) webt die Verflechtung der Stimmen durch das Ganze sich fort ohne Unterbrechung, und selbst die Wiederholung des ersten Theiles wird auf diese Art eingeführt. Das Psalmlied endlich „Nun lob' mein' Seel' den Herren" zeigt hinter jeder von seinen sechs Doppelzeilen den entschiedensten Abschluß, nicht allein durch einen forthallenden Dreiklang, sondern durch zwei ihm folgende Pausen, welche die ersten beiden Theile des nächsten Taktes einnehmen, so, daß fünf Mahle der Gesang gänzlich schweigt; der einzige Fall dieser Art, der in Eccards Choralsätzen vorkommt und nur durch genaues Anschließen an die Melodie, wie er sie fand, zu erklären ist. Denn seit ihrem frühesten Vorkommen sind dort jene Pausen übereinstimmend vorgeschrieben, und wurden daher auch wohl im Gesange der Gemeine beobachtet.

Diese Bemerkungen geben freilich nur die allgemeinsten Züge des Eccardschen Choralsatzes; die wahrhaft eigenthümlichen, bezeichnenden, vermag das Wort des Berichterstatters nur anzudeuten, und erst das Werk selbst bringt sie frisch und lebendig entgegen, da sie nothwendig an die Beschaffenheit und Bestimmung der einzelnen Melodieen sich knüpfen. In den meisten Fällen beginnt der Gesang mit allen Stimmen, zumahl bei kräftig schwungvollen Weisen; oder es bleibt nur eine Stimme zurück hinter den übrigen, um durch ihren Eintritt, gewöhnlich mit der ersten Melodiezeile in verkürzten Tönen, eine nachdrücklichere Fülle des Klanges, ein Anschwellen des Gesanges zu erreichen.**) Treten die Stimmen nacheinander ein, so geschieht es selten in Form eines fugirten Satzes — wie etwa in den Weisen: „Komm Gott Schöpfer heiliger Geist;***) Jesus Christus unser Heiland, der von uns den Gottes Zorn wand"; — zuweilen durch Sonderung der Stimmen in zwei- und dreistimmige, einander nachahmende Chöre, auch wohl zwei dreistimmige dieser Art; wobei denn eine der Stimmen (gewöhnlich die tiefste) beiden Chören gemeinschaftlich bleibt, und der Satz nur durch Täuschung des Ohres als sechsstimmig erscheint, indem so der nachgeahmte wie nachahmende Chor als dreistimmige gehört werden. Wie lebendig der Ausdruck innigen Flehens durch eine

*) S. Beispiel Nro. 129.
**) S. die erste Melodiezeile von Beispiel Nro. 135.
***) S. Beispiel Nro. 119.

solche Behandlung hervortritt, zeigen die beiden Psalmlieder: „Ach Gott vom Himmel sieh darein;*) Es wollt' uns Gott genädig seyn". Eben so mannichfaltig als die Art, den Gesang anzuheben, zeigt sich seine Fortführung nach den einzelnen melodischen Zeilen. Oft ist es nur eine einzelne Stimme, die in den verhallenden Schlußfall der vorangehenden Zeile hineinruft, und die übrigen nach sich zieht; dann sind es zwei Mittelstimmen, die, einander überflügelnd, in enger Nachahmung, oder zu gemeinsamem, gleichmäßig fortschreitendem Gesange vereint, die folgende melodische Zeile in verkürzten Tönen schon vorausnehmen, andere zu ihrer Nachfolge auffordernd, bis endlich ernster, feierlicher, bedeutsamer, die Oberstimme den Gesang fortsetzt zu diesem Tongewebe. So sind unter andern in den Liedern: „Es ist das Heil uns kommen her**); Gelobet seyst du Jesus Christ***) — die Stellen gesungen: „aus Gnad' und lauter Güte: von einer Jungfrau, das ist wahr." Auf das Glücklichste weiß Eccard sich der Grundstimme zu bedienen, um den Fluß des Gesanges stetig fortzuleiten, und zugleich die bedeutsamsten melodischen Züge nachdrücklich hervorzuheben; so die Stelle: „sonst müßten wir verzagen" in dem zweiten Theile des Liedes: „O Lamm Gottes unschuldig"****); so die vorletzte Zeile des Liedes „Wo Gott zum Hauf' nicht giebt sein' Gunst" bei den Worten: „wo Gott die Stadt nicht selbst bewacht" und andere. Ein Vorausnehmen der folgenden melodischen Zeile, wie wir es zuvor beschrieben, knüpft auch oft den zweiten Theil einer Melodie an den ersten, nach dessen Wiederholung. Höchst großartig geschieht dies in dem Liede: „Herr Christ, der einig' Gotts Sohn"†); die Worte „er ist der Morgensterne" tönen bei der Wiederholung des ersten Theiles schon in dessen eben sich bildenden Schlußfall hinein, bis dann auch die kühn aufstrebende Oberstimme sie ergreift und den Gesang majestätisch auf seinen höchsten Gipfel erhebt, auf dem er, den Rhythmus wechselnd, in breitem, dreitheiligem Maaße verweilt, das sich dann, zuerst trochäisch, dann iambisch wiederum verkürzt. In der Darstellung der rhythmischen Eigenthümlichkeit seiner Melodieen ist Eccard zumahl vortreflich: mit feinem Sinne weiß er zu unterscheiden, wo der Wechsel des Rhythmus scharf und entschieden hervorzuheben ist, wie etwa bei den Worten „sein' grausam Rüstung ist" in dem Liede: „Ein feste Burg ist unser Gott"††); — wo er in Bindungen und Durchgängen fließender erscheinen darf, und weicher, wie in dem Morgenliede: „Ich dank' dir lieber Herre"†††), — wo er, bei einfacher Harmonie, durch veränderte Lage der Glieder forthallender Dreiklänge, von aller Schärfe frei, klangreich und feierlich ertönen muß, wie bei jenen zuvor angeführten Worten „er ist der Morgensterne". Wo der Inhalt des Liedes und die Beschaffenheit seiner Melodie einen stetigen, gleichmäßigen Fluß des Gesanges, einen gemeinsamen Fortschritt aller Stimmen gebietet; wo die Singweise die Grundtonart kaum einmahl verläßt, und Ausweichungen, die aus ihrem inneren Zusammenhange nicht hervorgehen, ihr nur äußerlich durch Willkühr des Tonsetzers aufgedrungen würden; wo alles dieses sich findet, wie bei der späteren Singweise des lutherischen Liedes „Nun freut euch lieben Christengmein"††††), zeigt unseres Meisters sinnige Auffassung, seine gereifte Kunst sich im schönsten Lichte. Der gemeinsam fortschreitende Gesang aller Stimmen zeigt in jeder einzelnen von ihnen die edelste, ausdrucksvollste

*) S. Beispiel Nro. IX. des Anhanges mehrstimmiger Tonsätze zu Luthers geistl. Liedern.
**) S. Beispiel Nro. 132.
***) S. Beispiel Nro. 121.
****) S. Beispiel Nro. 124.
†) S. Beispiel Nro. 133.
††) S. Beispiel Nro. XIII. des Anhanges mehrstimmiger Tonsätze zu Luthers geistl. Liedern.
†††) S. Beispiel Nro. 137.
††††) S. Beispiel Nro. 134.

Melodie; so tönt aus ihrer Gesammtheit ein liebevoller Verein frommer, von gleichem Gefühle tief ergriffener Gemüther uns entgegen, eine rechte Einheit im Geiste. Für die Schlußfälle der Zeilen des Liedes, wo es gilt, den stetigen Fluß des Ganzen zu sichern, ist jenes allmähliche Eintreten der Stimmen ausgespart, wodurch die Harmonie ein so eigenthümliches Leben gewinnt, wenn, wie es hier stets geschieht, der Wiedereintritt ein für sie bedeutsames Tonverhältniß berührt. Obgleich nun am Schlusse einer jeden Zeile der Melodie, die fünfte ausgenommen, immer nur die Grundharmonie ertönt, so wird man doch nirgend eine Einförmigkeit gewahr werden; die immer mannichfaltige, und doch gleich einfache Art den Gesang fortzuleiten, verhindert dieselbe. Ja, in der vorletzten Zeile, wo die Gesammtharmonie fast ausschließend nur den Dreiklang der Grundtonart darstellt, entsteht durch die anmuthige Fortbewegung der Stimmen, die sich überschreiten und dann wieder hinabsenken, selbst unter solche, die tieferen Tonumfanges mit ihnen fortgehen, ein reges Leben, ein Wellenschlag des Gesanges, erquickend und erfrischend. Andere Mahle weiß Eccard durch kühnen, unerwarteten Fortschritt das Geheimnißvolle, Fremde auszutönen, das, wenn der erste Blick auch ein solches aus der Melodie nicht herausgelesen hätte, doch allezeit in ihr, zumahl ihrer kirchlichen Grundtonart, nothwendig beruht, sich aus ihr lebendig entfaltet, und nicht als Schmuck ihr von Außen her aufgetragen wird. So in der vorletzten Zeile des Liedes: „Komm Gott Schöpfer heil'ger Geist"*), wenn zu den Worten „mit Gnaden sie füll', wie du weißt" der Meister die Ausweichung nach der Oberquarte des Grundtones als eine verwandelnde Modulation des ursprünglichen Mixolydischen in seinen versetzten Tonumfang betrachtet, und deshalb bei dem Schlußfalle den Dreiklang der siebenten Stufe desselben (B) dem des Grundtons (C) kühn voranschreiten läßt. Jeder Zug dieser Art erscheint aber entweder durch die Melodie selbst in der Hauptstimme nachdrücklich hervorgehoben, oder geschieht dies durch eine der begleitenden, so erreicht sie es ebenfalls durch einen melodisch bedeutsamen Fortschritt, in welchem sie das Tonverhältniß berührt, das für die jedesmahlige Grundtonart und deren Modulationen eben das Bezeichnende ist. So in der dritten Zeile des Weihnachtsliedes: „Gelobet seyst du Jesus Christ"**). Wenn in dieser die Singweise herabsteigt in D, die Oberquinte des mixolydischen Grundtones, so berührt der erste Tenor, die melodische Wendung des Anfanges jener Zeile nachahmend, in seiner höchsten Lage die kleine Terz dieses Tones, und prägt es deutlich aus: die Modulation sey nicht die hergebrachte einer harten Tonart in die gleichartige ihrer Oberquinte, sondern des Mixolydischen in das Dorische. An eben dieser Stelle wird unmittelbar darauf, nicht minder leicht und ohne Zwang, nach dem Schlusse der vorletzten Zeile der Gesang fortgeleitet zu der letzten durch eine Ausweichung in das versetzte Phrygische, in kräftig rhythmischer Betonung der Worte „deß freuet sich der Engel Schaar", und so noch eine zweite Neigung des Mixolydischen zu einer verwandten Kirchentonart zur Anschauung gebracht. Und was sollen wir der Art noch ausführlich gedenken, wie unser Meister das Phrygische und Dorische gleich treflich zu behandeln weiß? wie er die Melodie des Passionsliedes

Da Jesus an dem Kreuze stund***)
Und ihm sein Leichnam ward verwundt
so gar mit bittern Schmerzen

---

*) S. Beispiel Nro. 119.
**) S. Beispiel Nro. 121.
***) S. Beispiel Nro. 123.

fast stets in gemeinsam fortschreitendem Gesange aller Stimmen ertönen läßt, und nur bei den hinüber leitenden Stellen an dem Schlusse der einzelnen Zeilen davon eine Ausnahme macht; wie er am Ende der zweiten so kräftig ausweicht in das Jonische, so schwungvoll durch den Tenor, der hier den Alt überflügelt, zu der dritten hinleitet; wie er in den Bindungen beider Tenore zu dem Schlußfalle der Melodie (den er hier äolisch und erst am Schlusse, wo eine gleiche Behandlung wiederkehrt, phrygisch gestaltet) auf das Lebendigste den Sinn der Worte ausdrückt

„so gar mit bittern Schmerzen"

und doch feierlich ernst bleibt, ohne alle falsche Empfindsamkeit, die sein Zeitalter überall nicht kannte. Die hehre Majestät seiner Behandlung der dorischen Weise „Durch Adams Fall ist ganz verderbt"*) hat kaum ihres Gleichen; trotz der fortgehenden, engen Nachahmung aller Hauptzüge der Grundmelodie durch die begleitenden Stimmen, erscheint das Ganze nur als ein gewaltiger, doch klarer Strom einfacher Harmonieen, welche die Eigenthümlichkeit der Grundtonart kräftig abspiegeln. Das ist es aber auch, wodurch, mehr oder minder, alle diese Choralsätze sich auszeichnen. Sofern ihnen ein sinniger Vortrag nur volle Gerechtigkeit widerfahren läßt, und die Melodie durch eine verhältnißmäßig starke Besetzung genügend hervorgehoben wird, machen sie durchgängig den Eindruck des Einfachen; die kunstvolle Begleitung dient stets nur der Hauptstimme; sie ist ihr, was einem wohlgebauten Leibe seine innere Gliederung, in der seine Schönheit erst vollkommen zur Anschauung gelangt. Deshalb sind sie auch Choralsätze im ächten Sinne, wenn man sich über die Bedeutung dieses Wortes recht verständigt. Denn selbst bei völlig einfacher Entfaltung — homophonischer Behandlung, wie wir es jetzt nennen würden — müssen mehrstimmige Tonsätze über Kirchenmelodieen allerdings der Figuralmusik beigerechnet werden; der Begriff des Chorals, wie er gewöhnlich gefaßt wird, der selbst auf einfache Melodieen, sofern man ihnen auch nur rhythmischen Wechsel zugesteht, nicht mehr anwendbar ist, erscheint für sie vollends unpassend. Sehen wir jedoch ab von diesem Gegensatze des Choralen und Figuralen, der innerhalb der Mehrstimmigkeit überhaupt seine Bedeutung verliert, und halten uns statt seiner an den des Liedhaften und Motettenartigen, wo dann der Choral als geistliches Lied auf jener ersten Seite seine Stelle findet; so muß uns ein jeder mehrstimmige Satz als wahrhafter Choralsatz erscheinen, der, die Weise eines geistlichen Liedes behandelnd, ihre rhythmische Beschaffenheit, eben als die eines Liedes, vollkommen zur Anschauung bringt, die Melodie als solche also nicht zertrennt, sondern erst völlig und nachdrücklich ausprägt, und dabei ihre harmonische Bedeutsamkeit, wie sie durch ihre Grundtonart bedingt und offenbart wird, lebendig entfaltet. Die reichere, die einfachere Gliederung der begleitenden Stimmen kann hiebei nicht entscheiden; und will man aus anderen Gründen dieser letzten den Vorzug geben, so wird man immer gestehen müssen, wo in der kunstreichen Stimmenverwebung wesentlich und vorzüglich doch die Entfaltung hervortritt, wo die Polyphonie in ihrer Gesammtwirkung das Gepräge der Homophonie trägt, da sey, was man als Anforderung hingestellt, im höchsten Sinne erreicht.

Dieses nun zu erreichen, war unserem Eccard gegeben. Für jede der Melodieen, die ihm als Aufgabe gestellt war, hat er die ihr verwandten Geister der Töne aufgerufen, und sie haben ihm gehorcht; hier ist er das erste Mahl zum vollen Bewußtseyn der ihm verliehenen schöpferischen Kraft gelangt, denn diese beruht nicht allein im Erfinden, sondern auch im Entfalten. Wie aber dieses, das Entfalten,

*) S. Beispiel Nro. 128.

überall hervorging bei ihm aus dem Durchdrungenseyn von dem Geiste der Lieder und Melodieen, erkennen wir deutlich, wenn wir, an seinen Gesängen uns zu erfreuen, ohne doch die ganzen, oft längeren Lieder durchsingen zu wollen, ihnen eine, auch wohl zwei zusammenhängende Strophen späterer Lieder unterlegen, in welchen der wesentliche Inhalt ihrer ursprünglichen gedrängt zusammengefaßt ist. Hier empfinden wir lebhaft, daß diese Tonsätze nicht an den Worten ihrer Lieder haften, sondern belebt sind von ihrem Geiste; und haben wir anders wohl gewählt, so wird, wer nicht zuvor davon unterrichtet ist, nicht leicht eine Unterlegung ahnen. So hat der Verfasser dieser Blätter Eccards Tonsatz über die Weise des Adventsliedes: „Nun komm der Heiden Heiland" gern angewendet auf die folgenden zwei Strophen des gleichartigen Liedes von Heinrich Held: „Gott sey Dank in aller Welt":

Was der alten Väter Schaar*)
Höchster Wunsch und Sehnen war
Und was sie geprophezeit,
Ist erfüllt in Herrlichkeit!

Sey willkommen du mein Heil,
Hosianna, o mein Theil!
Richte nun auch eine Bahn
Dir in meinem Herzen an!

So schien ihm die herrliche Betonung der Melodie „Nun freut euch lieben Christengmein" der vierten Strophe des Weihnachtsliedes von Paul Gerhard: „Ich steh an deiner Krippen hier" vollkommen sich anzuschließen:

Ich lag in tiefer Todesnacht**)
Du warest meine Sonne,
Die Sonne die mir zugebracht
Licht, Leben, Freud' und Wonne!
O Sonne, die das werthe Licht
Des Glaubens in mir zugericht,
Wie schön sind deine Strahlen!

So glaubte er in der folgenden Strophe des Liedes: „Wer Gott vertraut, hat wohlgebaut" dasjenige ausgedrückt zu finden, was Lazarus Spengler in die neun Strophen seines Liedes: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt" niedergelegt hat:

Dein tröst ich mich ganz sicherlich***),
Denn du kannst mir wohl geben,
Was mir ist Noth, du treuer Gott,
In dies'm und jenem Leben.
Gieb wahre Reu, mein Herz erneu,
Errette Leib und Seele!

---

*) S. Beispiel Nro. 118.
**) S. Beispiel Nro. 134.
***) S. Beispiel Nro. 128.

Ach höre Herr, dies mein Begehr,
Und laß mein' Bitt' nicht fehlen!

Nicht daß hier und in den früher angeführten Beispielen eine solche einzelne Strophe den ganzen Inhalt der ursprünglichen Lieder in sich faßte, oder diese überflüssig machte, sondern daß sie, für sich allein verständlich und vollständig, den Ton jener Lieder im Ganzen treu abspiegelt, und daher geeignet ist, auch einzeln sich den Sätzen unseres Meisters anzuschließen, damit der spätere Hörer, der dem älteren Dichter nicht durch ein ganzes solches Lied folgen will, sich daran erquicke und erbaue.

Die von Eccard in diesem Werke neugeschaffene Art der Behandlung des Chorals finden wir, der äußeren Form nach, in gleichartigen Sätzen seines Schülers Stobäus fortgepflanzt, und durch dessen Einfluß in der von beiden gegründeten Preußischen Tonschule noch über die Hälfte des folgenden 17ten Jahrhunderts hinaus fortlebend. Von dieser Schule ist gegenwärtig nicht näher zu berichten. Sie erfordert eine besondere, ihr eigends gewidmete Darstellung, zumahl sie auch mit der zu Stobäus Zeit aufblühenden Preußischen Dichterschule nahe zusammenhängt, der wir so manches, bis auf unsere Zeit fortlebende, geistliche Lied verdanken, zu welchem die den Dichtern nahe befreundeten Tonkünstler dann die Melodieen sangen. Daß von anderen deutschen, mitlebenden oder späteren Tonsetzern ein Ähnliches geleistet oder auch nur mit einigem Erfolge versucht worden sey, als das von Eccard Erreichte, habe ich nicht finden können. Die fünfstimmigen Choralsätze von Martin Zeuner (Nürnberg 1616), die gleichartigen von Andreas Herbst, in Erhardi's harmonischem Gesangbuche (Frankfurth a. M. 1659) unterscheiden sich höchstens durch eine etwas lebhaftere Führung der Mittelstimmen von denen ihrer Zeitgenossen, und namentlich gebricht ihnen dasjenige, wodurch Eccards Sätze dieser Art sich auszeichnen, die stete Fortleitung des Gesanges am Schlusse der Melodiezeilen. Diese finden wir freilich in den sieben Tonsätzen „in contrapuncto composito," welche Joh. Hermann Schein in seinem Cantional (Leipzig 1627) neben seine übrigen, einfachen gestellt hat. Allein schon ihrer beschränkten Zahl wegen bleiben diese ein nur unerheblicher Versuch, wenn sie auch deshalb schätzbar sind, weil wir an ihnen die Art und Kunst ihres neueren Urhebers mit der des älteren Meisters vergleichen können, da sie, bis auf die Ausnahme einer einzigen, nur Melodieen behandeln, die auch Eccard gesetzt hat. Zu einer Vergleichung derselben wird die geeignete Stelle sich da finden, wo wir von Scheins Verdiensten um den evangelischen Choralgesang handeln werden, wo sich dann auch ergeben wird, daß er zwar rege Beweglichkeit in seinen Mittelstimmen, und wechselnde Harmonie zu erreichen gewußt habe, nicht aber jene ernste Stetigkeit. die bei allem lebendigen Fortschritte auch das Mannichfaltige noch als Einfaches erscheinen läßt, wie wir seinem Vorgänger sie mit Recht nachgerühmt haben. Andere Meister des 17ten Jahrhunderts, wie etwa Christoph Thomas Walliser in seinen Ecclesiodiis (Straßburg 1614) behandeln den Choral ganz motettenhaft. Sie erlauben sich, ehe sie die Hauptstimme eintreten lassen, ein langes Vorspiel der übrigen, sie gestatten am Schlusse der Melodiezeilen kürzere oder längere Zwischenräume zur Bequemlichkeit der Ausführung; oder sie zertrennen die Melodie durch Zwischensätze und Wiederholungen, wie sie denn auch nicht selten dieselbe, nach älterer Weise, dem Tenor zutheilen. Ihre Tonsätze, deren Werth hier ganz auf sich beruhen mag, stellen sich daher eine ganz andere Aufgabe, als die unseres Meisters, und es mangelt eine jede Beziehung zwischen diesen und ihnen.

Scheint nun Eccards Einfluß auf die Behandlung des Chorals hienach ein nur örtlicher geblieben zu seyn, so tritt er doch in einer anderen Beziehung, wenn auch nur mittelbar, um so bedeutender hervor. Eccard hat auf das Orgelspiel als Begleitung des Gemeinegesanges eine sehr erhebliche Einwirkung geübt.

Wir werden freilich kaum behaupten dürfen, daß zwischen beiden, dem Orgelspiele und dem Kirchengesange der Gemeine, schon zur Zeit unseres Meisters ein solches Verhältniß statt gefunden habe, wie es gegenwärtig besteht. Hätte die Orgel nicht noch in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, wie vor der Kirchenverbesserung, allein zur Begleitung des Kunstgesanges, und für selbständige Leistungen des Organisten gedient; wäre sie damals schon bei dem Gesange der Gemeine angewendet worden, ihn zu leiten, zu verstärken, so würden jene schwärmenden Bilder- und Kirchenstürmer nicht gegen sie gewüthet, und mit den Werken bildender Kunst auch die schönsten Werke dieser Art zerstört haben. Hätte man in der letzten Hälfte des Jahrhunderts, nachdem jene wilden Bewegungen beruhigt waren, dem allgemeinen Gesange auch vollstimmigen Orgelklang gesellt, so würde es um 1586 dem wackern Lucas Osiander nicht so viel Nachdenkens gemacht haben, „wie bei einer Christlichen Gemein eine solche Music anzurichten wäre, da gleichwohl vier Stimmen zusammen gingen, und dennoch ein jeder Christ wohl mitsingen könnte"; es würde ihm auch nicht als ein neuer Fund erschienen seyn, durch einen vierstimmigen Chor die Gemeine leiten zu lassen, um ihrem Gesange auf diesem Wege eine größere Fülle und Anmuth zu verleihen. War aber dieser Weg einmahl gewählt, und in dem Sinne, wie Osiander ihn betreten, so mußte die Begleitung der Orgel selbst als unpassend erscheinen. Jene Folge bloßer Dreiklänge, mit gleicher Stärke ausgetönt, wie die Orgel es nicht anders vermag, und mit durchdringenden Stimmen, wie sie für die Leitung einer beträchtlichen Menge Singender erforderlich gewesen wären, hätte etwas Überwältigendes, und dabei dennoch Haltungs- und Farbloses gehabt; ganz anders wie bei dem reinen Gesange, dem die mannichfachste Abschattung des Tones vergönnt ist. Nun hatte es unserem Meister geschienen, als ermangele ein solcher leitender Chorgesang der Kunst in engerem Sinne; er hatte dahin getrachtet, ihn auf eine höhere Stufe zu erheben. Größere Vollstimmigkeit war ihm Bedürfniß geworden, ein bewegter, bedeutsam geschmückter Fortgang, ein Absetzen und Wiedereintreten der begleitenden Stimmen, ein stetes Fortleiten des Gesanges: Alles der Art, daß es auch dem Orgelspiele, als Begleitung gedacht, eine bestimmtere Färbung und größere Mannichfaltigkeit geben konnte, trotz der nicht zu beseitigenden Mängel des Instrumentes. Dem Chore Osianders hätte die Orgel nur als ein einziger, vielstimmig erklingender Körper zur Seite stehen können; Eccards Chore gegenüber durfte sie erscheinen als ein Verein melodisch eigenthümlich gegliederter Stimmen, die nun auch durch Registrirung und Anwendung der verschiedenen Manuale und des Pedals auseinanderzuhalten waren; nicht mehr farblos, bei der möglichen Verbindung verschieden gefärbter Klänge; nicht mehr untüchtig zur Leitung der Gemeine, da für die Melodie durchdringendere Stimmen gewählt werden konnten; selbst der Abschattung fähig, durch das Absetzen und Wiedereintreten der verbundenen Stimmen. Sie durfte so erscheinen; denn es kann allerdings nicht versichert werden, daß sie damals schon so erschienen sey, daß man sie in diesem Sinne angewendet habe. Allein es liegt in der Natur der Sache, daß eine solche Anwendung nun nicht lange ausbleiben konnte. Die Theilnahme der Gemeine an Choralgesängen wie die unseres Meisters, setzt eine nicht geringe und zugleich allgemeine Ausbildung des Gesanges bei derselben voraus, selbst wenn wir annehmen, daß dafür in jener Zeit, wo man mit größerer Liebe, mit tieferer Andacht in der Kirche sang, durch die Schule bereits eine größere Vorbildung der Gemeineglieder stattgefunden habe. Und wenn wir auch zugeben müssen, daß der Melodie in Eccards Sätzen ihr volles Recht geschehen sey, daß er sich der üblichen Singart angeschlossen, und sich nirgend willkührliche, den gleichmäßigen Fortschritt des Gesanges störende Ruhepunkte erlaubt habe, da seine fortleitenden Zwischensätze niemals hinausgehen über das, dem rechten Maaße der Melodie geziemende Ausklingen der Schlußtöne jeder einzelnen Zeile; — wenn

wir auch alles dieses eingestehen müssen, so kann uns doch die Schwierigkeit eines fortdauernd rechten Einstimmens der Gemeine nicht verborgen bleiben, das, wo es einmahl unterbrochen war, auch den leitenden Sängerchor, bei so großer Übermacht jener, nothwendig in Verwirrung bringen mußte. Wie wir nun bald schon nach unseres Meisters Hingange finden, namentlich in den Tonsätzen des Michael Prätorius, daß bei dem Gottesdienste ein Wechsel stattgefunden habe im Gebrauche geistlicher Lieder zwischen reinem Gesange des Sängerchors, Begleitung einzelner Stimmen durch die Orgel, und vollem Zusammenstimmen dieser, des Chores und der Gemeine, so läßt es sich leicht denken, daß man, wohl schon bei Lebzeiten Eccards, wahrscheinlich eben dann, als man seiner Leitung entbehrte, bei festlicher Gelegenheit gewechselt haben werde, Strophe um Strophe, zwischen reinem Vortrage seiner Tonsätze durch den Sängerchor, wobei die Gemeine dem Liede leicht zu folgen vermochte, und allgemeinem Gesange zur Orgel, die im Sinne des Meisters begleitete, auch nur seinem Satze sich genau anschließen durfte. Denn wie wir sahen, war dieser ganz geeignet, auf ihr mit Wirkung und Zweckmäßigkeit vorgetragen zu werden, ja, er entbehrte der Zwischenspiele nicht, die bei der besonderen Beschaffenheit der Orgel schon unentbehrlich erscheinen, wenn sie nicht stets in gleicher Fülle und Stärke ermüdend fortbrausen soll; Zwischenspiele, die hier in einer Gestalt eingeführt sind, die sie nicht als wuchernde und störende Auswüchse darstellt, wie ungeschickte oder eitle Organisten sich darin wohl zu gefallen pflegen.

In dem treflichen Werke, von dem wir bisher gehandelt haben, und von dem wir nunmehr scheiden, war es die Absicht unseres Meisters, auch dem Gemeinegesange die Kunst zu gesellen; sollte sie doch, nach Luthers Ausspruche, durch das Evangelium nicht zu Boden geschlagen seyn, wie Abergeistliche vorgäben, sondern thätig im Dienste Dessen, der sie gegeben und geschaffen habe. Aber auf einem anderen Wege noch wollte Eccard, daß sie zum Lobe ihres Schöpfers, ihres Gebers gereiche, indem sie, auch in ihren tiefsinnigsten, reichsten Erzeugnissen, doch Geist und Gemüth der Gemeine in Anspruch nehme, und nicht allein nach dem Beifalle der Kunstgelehrten ringe; indem sie, dem allgemeinen Kirchengesange sich näher anschließend, als dessen höhere Blüthe erscheine. Dieses zu leisten, eine kirchliche Kunst in ächt evangelischem Sinne zu schaffen, hat Eccard in seinem letzten Werke gestrebt, seinen Preußischen Festliedern, in welchem die Gabe des Sängers und des Setzers in ihm sich vereint; und von diesem Werke, dem Schlußsteine seiner Kunstthätigkeit, gedenken wir nunmehr zu handeln.

Über dessen äußere Einrichtung, seinen Inhalt, haben wir zuvor bereits im Allgemeinen berichtet, und können ihm nun sofort näher treten. Wir bemerkten schon, als wir die geistlichen Gesänge Eccards in seiner gemischten Sammlung vom Jahre 1589 besprachen, ein deutlich hervortretendes Streben des Meisters, bei Anwendung der für Kunstgesang damals allgemeinen Motettenform die Liedform hindurchscheinen zu lassen. Nun ist es diese letzte, auf welcher der allgemeine Kirchengesang in evangelischem Sinne beruht, und jenem Streben Eccards lag damals schon, wenn auch minder bewußt, die Absicht zu Grunde, Kunstgesang und Gemeinegesang in ein lebendigeres, innigeres Verhältniß zu bringen. Mit Recht finden wir in jenen früheren Versuchen die Keime desjenigen, was später in den Festliedern zu voller Blüthe sich entfaltete. Freilich war diese Entfaltung in der Seele unseres Meisters nothwendig, wesentlich vorbereitet; es fehlte aber auch an äußeren Veranlassungen nicht, sie zu befördern. Zu diesen gehörte die im Laufe des 16ten Jahrhunderts immer mehr wachsende Liebe zur Tonkunst, durch welche sie sich über Kreise verbreitete, denen sie früher, wenn auch nicht fremd, doch weniger zugänglich gewesen war. In älterer Zeit hatte man des mehrstimmigen Gesanges, neben seiner geistigsten und würdigsten Anwendung in der Kirche, kaum

anders sich bedient, als „zur Recreation bei ehrlichen Conviviis" oder beim Tanze, sich mehr sinnlich daran vergnügend. Allgemach aber fand er als edle Zierde nun auch Eingang bei festlichen Gelegenheiten, die, zunächst nur Haus und Familie angehend, in diesen doch an die höchsten Beziehungen erinnerten, das Leben des Einzelnen als innig verbunden darstellten mit der Kirche, die in ihren Dienern, segnend oder tröstend, dabei eintrat. Hier nun erschien das kunstreiche Motett, wo es nicht etwa durch einen Kunstgelehrten ausdrücklich gefordert wurde, zu anspruchsvoll, zu feierlich, die Liedform dagegen heiterer, allgemeiner faßlich; auch lag der Mittelweg nahe, diese Form einer tonkünstlerisch sorgfältigeren Durchführung als Grundlage zu geben, wie wir es bei jenem Hochzeitsliede unseres Meisters über den 128sten Psalm wahrnahmen. Diese Gelegenheitsgesänge sind nicht ohne wesentlichen Einfluß geblieben auf die Ausbildung der Form des Festliedes; sie hat an ihnen, als Vorübungen, bei unserem Meister sich allgemach entwickelt. Wie in den allgemeinen Kirchengesang, neben jenen uralten, heiligen Weisen, auch die Melodie des weltlichen Liedes Eingang gefunden hatte und durch ihn geweiht worden war, wie auf diesem Wege eine Vermittelung zwischen der Kirche und dem Leben sich gebildet hatte, so eröfnete sich nun auch der Weg zu einer ähnlichen Vermittelung zwischen Kunstgesang und geistlichem Volksgesange. Jener sollte nicht länger diesem schroff entgegenstehen; das Motett sollte nicht etwa verschwinden aus der Kirche, denn es war die feierlichste, festlichste Form des Gesanges, doch sollte es auf der Grundlage beruhen, die für den evangelischen Kirchengesang einmahl schien die allgemeine seyn zu müssen, der des Liedes. Daß alle Tonsätze Eccards in diesem Werke in der That auf sie gebaut sind, zeigt schon der Name „Festlieder," den er ihm beigelegt hat; und doch wie mannichfach tritt sie in ihnen hervor! Es sind deren, wo die einfache Melodie unbedingt herrschend waltet, und die begleitenden Stimmen ihr nur dienen, wo sie also auch für den Gesang der Gemeine geeignet ist, wie bei jenem Liede von Peter Hagen für das Fest der Verkündigung der Maria:

Freu dich du werthe Christenheit*),
Dein Heil ist jetzt vorhanden rc.;

andere, wo das Motett in allem Glanze reicher Ausführung vor uns steht, und das Ganze dennoch Gestalt und Bedeutung erst durch die Liedform empfängt, wie jener Weihnachtsgesang Georg Reimanns:

O Freude über Freud!**)
Da ist sie nun die Zeit,
Da uns zum Heil und Frommen
Der ewig' Gott ist kommen
In's Fleisch ohn' alle Sünden,
Mit uns sich zu verbinden,
Jungfrau Maria auserkor'n,
Die hat ihn in die Welt gebor'n;

andere, wo bald mehr die eine, bald die andere Form sich geltend macht, immer im innigsten Einklange mit dem Inhalte des Liedes. Um dieses deutlicher zu machen, versuchen wir an einigen Beispielen es zu erläutern, so schwer es auch seyn mag, eben an Erzeugnissen der Tonkunst die Einheit des Geistes und der

*) S. Beispiel Nro. 140.
**) S. Beispiel Nro. 143.

Form darzulegen, und dasjenige in Worte zu fassen, was in seiner ganzen Fülle nur in Tönen sich ausspricht.

Das erste Lied, das wir dazu wählen, ist eines von Ludwig Helmbold auf das Fest der Heimsuchung der Maria:

Über's Gebirg Maria geht
Zu ihrer Bas' Elisabeth.*)
Da hüpft das Kind in deren Schooß,
In Geistes Drang' ihr Wort ertönt:
Des Herren Mutter, sey gegrüßt!
Maria ward fröhlich und sang:
Mein' Seel' den Herrn erhebet,
Mein Geist sich Gottes freuet,
Er ist mein Heiland, fürchtet ihn!
Er will allzeit barmherzig seyn!**)

Wir sehen, das Gedicht theilt sich, der Form nach, in zwei Abschnitte, der erste zu vier, der letzte zu sechs Zeilen; dem Inhalte nach würden wir es anders ordnen, und die ersten sechs Zeilen, welche nur erzählend sind, als den ersten Theil betrachten, die folgenden vier, die aus dem Lobgesange der Maria die bedeutendsten Züge hervorheben, als den zweiten. Sehr sinnig hat Eccard hier eine Vermittelung zu treffen gewußt. Die beiden ersten Zeilenpaare haben in seinem fünfstimmigen Satze gleiche Betonung; das erste schließt völlig ab, in den Schlußfall des zweiten webt der Gesang der folgenden fünften Zeile sich hinein; diese aber und die sechste erscheinen nur als einleitend zu dem Lobgesange, dem Kerne des Ganzen, der in seinen ersten drei Zeilen, fast durchgängig Ton gegen Ton gesetzt, vor allem Übrigen sich auszeichnet, und in der vierten, letzten Zeile erst die motettenhafte Behandlung wieder ergreift. Durch das Ganze hin stellt die Oberstimme eine in sich genügende Melodie dar; und wie bedeutsam wird sie durch die übrigen vier Stimmen entfaltet! Zuerst vereinen sich diese zu einem selbständigen Chorgesange, diesem gesellt sich dann die Oberstimme, um einen Takt ihnen nachtretend, und schwebt leicht und anmuthig über ihnen.

---

*) Die zweite bis fünfte Zeile lauten ursprünglich:

Zu der schwangern Elisabeth.
Das Kindlein hüpft in ihrem Leib,
Der heilig Geist durch's Wort sie treibt,
Daß sie des Herren Mutter nennt 2c.

Die leise Änderung bei dem Unterlegen des Textes in dem mitgetheilten Beispiele hat nur die Absicht gehabt, durch Tilgung einiger Unebenheiten des Gedichtes den durchweg unveränderten Tönen des Meisters vollere Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Die ursprünglichen Worte stehen hier, damit nirgend der historischen Treue Eintrag geschehe. Einem Jeden bleibe so die Wahl, welche er bei dem Gesange vorziehen wolle. — Auch die zweite Strophe unseres Liedes ist der Aufbewahrung werth. Sie lautet:

Was bleiben wir immer daheim?
Auch uns laßt auf's Gebirge gehn!
Da eins dem andern spreche zu,
Des Geistes Gruß das Herz aufthu',
Davon es freudig werd' und spring,
Der Geist in wahrem Glauben sing:
Mein' Seel' den Herrn erhebet 2c.

**) S. Beispiel Nro. 141.

Sie ahmt den Gesang der zweiten Stimme nach, der Führerin jenes ihr vorangehenden Chores, aber sie steigert ihn zugleich auf zarte Weise, sich höher hinaufschwingend als jene; es ist wie eine innigere Antwort auf den zuvor vernommenen Liebesruf. Und wenn am Ende der zweiten und vierten Zeile die Oberstimme, hat sie gleich die eigentliche melodische Schlußwendung, dennoch sich hinabsenkt unter die zweite, und diese nun mit einem höheren Tone über ihr schwebt, gleich dem durchsichtigen Spiegel einer klaren Quelle, der das von ihr Überströmte nicht verhüllt, so empfinden wir wohl etwas dem gleich, was Luther in dem Wechselspiele der Stimmen eines Gesanges „Herzen" nennt, und „liebliches Umfangen"; das lebendigste Bild frommen Heimsuchens, freudigen Vereinens, wie die Liedesworte es beschreiben. Dieses Bildliche, Anschauliche ist es, das unsern Gesang, wie so viele andere in Eccards Festliedern, so ungemein anziehend macht. Mit dem Gruße der Elisabeth an Maria, dem vermittelnden Gliede zwischen Erzählung und Lobgesang, gewinnt das Ganze einen höheren, kühneren Schwung. Freudig streben beide Tenore empor, die Grundstimme folgt, nachahmend, die Oberstimme, in ihren tieferen Tönen, leitet die Modulation in das Phrygische hinüber, die zweite, sie überflügelnd, wendet sie von da zu dem Äolischen hin; nun erhebt sich die erste Stimme wiederum über jene in hohen, hellen Tönen, und schrittweise, in sanften Bindungen, sich senkend, den vollen Chor beherrschend, findet sie das Jonische, die Grundtonart, wieder. Die demüthige Jungfrau beugt sich vor dem Gruße der älteren Freundin, im Bewußtseyn ihrer Niedrigkeit, aber mit hoher Freude erfüllt sie zugleich das Gefühl ihrer geheimnißvollen Begnadigung, und so öfnet sie die Lippen zu begeistertem Lobgesange. Die einfachen Dreiklänge, in denen dieser, erst drei-, dann fünfstimmig, in fortgehender Steigerung erklingt, bilden gegen das Vorangegangene, worin durchgängig fast die Stimmenverwebung des Motetts vorherrscht, den bedeutsamsten Gegensatz, und lassen eben hier den Mittelpunkt des Ganzen erkennen. Die ersten zwei Zeilen dieses Theiles:

Mein' Seel' den Herrn erhebet,
Mein Geist sich Gottes freuet,

sind, in dem Tonumfange von C, mixolydisch gesungen; die Ausweichung nach der dritten kleineren Stufe, abwärts von diesem Tone, das Hervorheben der siebenten, ebenfalls kleineren Stufe aufwärts von ihm, prägen, in dem geringen Umfange weniger Takte, die Eigenthümlichkeit dieser kirchlichen Tonart auf das Bestimmteste aus; wir würden, ohne die Worte zu vernehmen, doch empfinden, daß es ein heiliges Lied sey, das in diesen Tönen erklingt. Mit der Zeile:

Er ist mein Heiland, fürchtet ihn!

erhebt sich das Ganze auf den höchsten Gipfel; auch die Grundtonart, — die ionische in dem Umfange von F, — empfängt in dem mächtig ausgetönten Dreiklange ihrer siebenten, hier kleineren Stufe aufwärts (Es), einen mixolydischen Anhauch, der bedeutsamer noch hervortritt, da auch rhythmischer Wechsel ihm gesellt ist; und nun, sich wieder abwärts neigend, schließt das Ganze in lieblicher Stimmenverwebung mit den tröstlichen Worten:

Er will allzeit barmherzig seyn.

Hier wird die Oberstimme nicht allein von der zweiten, sondern auch der dritten Stimme überflügelt; unter beide senkt sie demüthig sich hinab, allein ihre Schlußwendung wird dennoch deutlich vernommen, und gesteigert noch erscheint hier am Ende des Ganzen, was an dem der ersten beiden Zeilenpaare uns schon so anmuthig und sinnig erschien.

Ein lebendiges Bild dessen, was die Worte des Liedes uns entgegenbringen, erscheint in diesen Tönen, aber zugleich eine fromme, geistvolle Erinnerung an die Worte der heiligen Schrift, die sich auf das Fest beziehen, das durch unseren Gesang gefeiert werden soll. Jene schöne Erzählung von dem Besuche der heiligen Jungfrau bei ihrer Freundin, bald nach der Verkündigung des Engels an sie, von dem begeisterten Gruße, womit diese sie empfing als Mutter des Herrn, von ihrem erhabenen, demüthigen Lobgesange, wird in den kirchlichen Abschnitten der Schrift für das Fest der Heimsuchung, mit vielen andern, prophetischen, dichterischen, lehrenden und ermahnenden Stellen derselben in Verbindung gesetzt. Zunächst mit jenen Worten des Jesaias, wo er verkündet, daß ein Zweig der Wurzel Jesse Frucht bringen, daß auf ihm der Geist des Herrn, der Weisheit, des Raths und der Stärke ruhen werde (XI. 1. 2.); dann mit jenen des Hohen Liedes, da mit dem herbeigekommenen Lenze, den hervorgesproßten Blumen, die Stimme des Freundes laut wird, den nach den lieblichen Tönen der Freundin verlangt (II. 8—14.); mit der Lehre des Römerbriefes endlich, welche die Brünstigkeit des Geistes empfiehlt, die Herzlichkeit der brüderlichen Liebe, die zuvorkommende Ehrerbietung. Klingen nicht alle diese Töne an bei unserem Meister, in der anmuthigsten Verschmelzung, fühlen wir nicht, daß dem nicht so seyn würde, wenn das Wort nicht lebendig geworden wäre in seinem Innern? Ja, wir dürfen ihm nachrühmen, daß wenn jene Aufforderung des Apostels, das Wort immer reichlicher wohnen zu lassen in der Gemeine des Herrn, nicht allein von dem gesprochenen oder geschriebenen, sondern vornehmlich auch dem in That und Leben übergegangenen zu verstehen ist, er durch die Kunst, als seine eigenste That, es geleistet habe, so viel an ihm war.

Können wir dieses Lied, wie unser Meister es sang und setzte, einen Gesang heiliger Liebe nennen, so trägt ein anderes, auf das Fest Johannis des Täufers, das Gepräge eines Glaubensliedes. Gedichtet ist es, wie das vorige, von Ludwig Helmbold, und stellt in ähnlicher Weise, erzählend und singend, den Lobgesang des Zacharias dar:

Der Zacharias ganz verstummt*),
Bis daß von seinem Weibe kummt
Ein Sohn durch Gottes Güte;
Von welchem die Zusag geschehn,
Daß er sollt vor dem Herrn hergehn,
Deß freut sich sein Gemüthe;
Der Geist die Sprach ihm wiederbringt,
Mit Freuden hebt er an und singt:
Gelobet sey der Herre,
Ganz Israel ihn ehre!
Er hat besucht, er hat erlos't
Sein Volk, glaubets, und seyd getrost!

Der Bau von dem Tonsatze unseres Meisters über dieses Lied ist in seinen allgemeinen Zügen dem des zuvor besprochenen ähnlich, bei aller großen Verschiedenheit des Einzelnen. Er ist fünfstimmig wie jener; wir unterscheiden in ihm, übereinstimmend mit der Strophe des Liedes, zu Anfange je drei und drei gleich betonte Zeilen, deren erste drei bestimmt abschließen, die zweiten aber bei ihrem Schlußfalle sich mit dem

*) S. Beispiel Nro. 142.

Gesange der folgenden beiden Zeilen verketten, die als vermittelndes Glied hinüberleiten zu dem Lobgesange, den die vier letzten uns bringen. Auch hier stellt die Oberstimme, doch nur bis hin zu der letzten Hälfte des sechsten Taktes vom Ende des Ganzen, eine für sich bestehende, vollständige Melodie dar; diese geht indeß an der bezeichneten Stelle über in die zweite Stimme, indem sie dort ihren Schlußton durch die letzten drei Takte forthallen läßt. Sonst herrscht sie durch das Ganze hin unbedingt über die anderen Stimmen, von denen keine sie überschreitet. Ganz einfachen Satz, Ton gegen Ton, lassen nur die erste und dritte Zeile in vierstimmigem Gesange uns hören, während die dritte Stimme schweigt; wirksamer und eindringlicher durch rhythmischen Wechsel, indem das bewegtere, dreitheilige Maaß hinüberleitet in das ernstere, zweitheilige. Wie die Zweifel des betagten Priesters an der ihm geschehenen Verheißung übergehen in völliges Verstummen, und sein inneres Ohr nun den verklungenen Worten derselben lauscht, die dazwischen, in kunstreicher Verflechtung der Stimmen, ertönen; wie sein Gemüth davon bewegt wird, schildern uns lebendig diese Zeilenpaare. Als aber der Geist die Bande der Zunge dem Verstummten wieder lös't, schwingt sich der Gesang mächtig auf, bis das Loblied selbst beginnt, Anfangs, im Gegensatze zu dem Vorangegangenen, mehr ausgezeichnet durch den Ausdruck tiefer Beugung und Demuth, als durch eine abweichende Führung der Stimmen. Doch nun, in der Zeile:

„Ganz Israel ihn ehre"

erregt ein seltenes Verhältniß der Oberstimme gegen die tieferen unsere volle Aufmerksamkeit. Diese bewegen sich fort, rhythmisch wechselnd, aus dem dreitheiligen Maaße, Ton gegen Ton, übergehend in das zweitheilige, bei dessen Eintritte die zweite Stimme in Terzengängen der oberen sich anschließt; jene dagegen bewahrt während dieser ganzen Zeile unverändert das zweitheilige. Die eigenthümlichste Wirkung macht diese Verknüpfung feierlicher Stetigkeit mit fortstrebender Bewegung. Diese erscheint bei der tiefen Lage der Stimmen, in denen sie dargestellt wird, dennoch ernst und gemessen; es ist, wie ein rascherer Schlag des Herzens, während das Wort nur tiefe, stille Anbetung ausdrückt, oder wie die in Ehrfurcht zurückgehaltene, staunende Bewegung der zuhorchenden Menge, als nach langem Schweigen die Lippe des Priesters sie wiederum auffordert zu heiligem Lobgesange. Immer kräftigeren Schwunges erhebt sich dieser zu den Worten: „Er hat besucht, er hat erlös't sein Volk," bis die tiefsten Stimmen, in lang' aushallenden Tönen, auf dem Worte: „glaubt's" ihm die würdigste und feierlichste Grundlage bilden. Hat nun die in die zweite Stimme übergegangene Melodie, zusammenklingend mit dem zweiten Tenore, den Schlußton hören lassen, der bis zum Ende des Ganzen in ihr fortklingt, so rufen, hier wiederum gleichgesellt, die übrigen Stimmen mit Nachdruck die Worte noch einmahl dazu aus: „Glaubt's, und seyd getrost," und krönen so unseren Gesang. Er trägt nicht, wie der vorige, das Gepräge zarter Anmuth, sonnenheller Heiterkeit, nicht, wie dort, blüht das Loblied hervor gleich einer Blume aus dem von Liebe durchdrungenen Gemüthe. Hier herrscht Tiefsinn vor und heiliger Ernst; aus dem Verstummen des Zweifels erhebt sich der Lobgesang des Glaubens. Die Grundtonart ist das Dorische in seiner Versetzung; bis auf die ausgezeichneten Stellen herrscht überall die Stimmenverwebung des Motetts vor, die in Nachahmungen sich darstellt, in denen zumeist Stimmenpaare einander gegenüberstehen, oder, wenn einzelne Stimmen, alsdann diese gegen einen dreistimmigen Chor gestellt, wodurch eine seltene Fülle und Kraft entsteht.

Reihen wir für unsere Betrachtung der Festlieder Eccards, ohne uns an die Folge zu binden, wie dessen Schüler sie nebeneinanderstellt in der Ausgabe seines Werkes, diejenigen zusammen, die in nächster, innerer Beziehung verknüpft sind, so haben wir jetzt von jenem Weihnachtsliede Georg Reimanns zu reden:

O Freude über Freud, *)

dessen Worte wir schon vollständig mittheilten, und sein Gepräge in unseres Meisters Tonsatze bereits im Allgemeinen andeuteten. Hier begegnet uns ein Motett zu zwei vierstimmigen Chören, der eine von hohen, der andere von tiefen Stimmen, beide von mannichfachster Behandlung. Wo sie mit einander wechseln, und durch ihren Tonumfang schon sich gegenseitig hervorheben in diesem Wechsel, herrscht einfache Betonung vor; wo sie dauernd sich verbinden, tritt die kunstreiche, motettenhafte Verwebung ein, doch so, daß nun nicht mehr ein Doppelchor, sondern ein voller, achtstimmiger sich bildet, in welchem Stimme um Stimme, nicht Chor gegen Chor, sich nachahmend bewegen. Wenn im Beginne des Gesanges die hohe Freude laut wird über die nun erfüllte Zeit der Verheißung, da herrscht in dem Wechsel der gegenseitig in ihre Schlußfälle eingreifenden Chöre, das dreitheilige Maaß vor; die helleren Klänge des hohen Chores gehen voran, und die ernsteren des tiefen, die ihnen nachfolgen, ertönen um so nachdrücklicher, als sie in die verhallenden Laute jenes mit vollstem Zusammenklange eintreten. Das zweitheilige Maaß regelt den achtstimmigen Satz, der nun sich anschließt, zu den Worten:

Da uns zum Heil und Frommen
Der ewig' Gott ist kommen ꝛc.

Mit ihm tritt zugleich jene Selbständigkeit der einzelnen Stimmen ein, wie wir sie beschrieben, aus deren Nachahmungen, bei den einfachsten Grundharmonieen, der feierlichste und prächtigste Chorgesang sich zusammenwebt. Es tönt hier das Bewußtseyn einer hohen Begnadigung aus, die in dem lebendigen Gefühle der Einzelnen zugleich ein erhebendes Gesammtgefühl wird. Bei den folgenden Zeilen:

In's Fleisch, ohn' alle Sünden,
Mit uns sich zu verbinden,

belebt rhythmischer Wechsel, mit dem dreitheiligen Maaße, wie zumeist, beginnend, und in das zweitheilige übergehend, den wiederkehrenden Gegensatz eines hohen und tieferen Chores, welche, nachklingend, zuletzt kräftig in einander greifen, und einen völligen Schluß in der Grundtonart, der ionischen, bilden. Nun schließt ein zweiter Theil des Gesanges sich an. Wiederum geht der höhere Chor voran, in dreitheiligem Maaße, und einer Folge harter Dreiklänge, die an zwei Stellen nur von einem weichen unterbrochen wird, die Worte aussprechend:

Jungfrau Maria auserkor'n.

Der tiefere Chor tönt sie ihm nach, doch ohne Eingreifen, er läßt den Schlußklang jenes erst völlig verhallen; um so mächtiger, feuriger, dringender, in der engsten Nachahmung der einzelnen Stimmen, vernehmen wir aber die Schlußworte:

Die hat ihn in die Welt gebor'n.

Hier kehrt auch der achtstimmige Chorgesang wieder, auf kurze Zeit nur unterbrochen durch einen gleichgegliederten, vierstimmigen des tieferen Chores, nach welchem die mächtigste Tonfülle den großartigen Strom des Gesanges zu seinem Ziele hinleitet.

Das einfache harmonische Entfalten, das kunstreiche Verweben, stehen hier gegenüber, Choral und Motett; in jenem wird die Liedform vollkommen deutlich, sie erhält indeß durch den Wechsel der Chöre einen Anklang motettenhafter Behandlung; diese macht sich an geeigneter Stelle auf das Nachdrücklichste

---

*) S. Beispiel Nro. 143.

geltend, allein das Gepräge des Liedes kann schon deshalb niemals sich verlieren, weil der Verwebung der Stimmen allezeit nur die in sich selbständige melodische Wendung einer einzelnen Zeile zu Grunde liegt. Die Gegensätze sind gestaltend, nicht entzweiend; in einer Vermittelung, welche dieselben nicht aufhebt, aber verschmilzt, empfängt das Ganze seine lebendige Gliederung. Jene Folge reiner Dreiklänge, mit welcher der zweite Theil unseres Gesanges beginnt, könnte dem flüchtigen Hörer zuerst fremd erscheinen. Sie ist aber eine in sich wohl begründete, die, je öfter man sie vernimmt, mit so tieferem Zauber das Gemüth befängt. Die Kunde von einem zarten, heiligen Geheimnisse, wie hier die Worte unseres Liedes sie offenbaren, mag kaum in würdigeren Tönen gesungen werden, als einer Reihe von Dreiklängen, reines Genügen, vollen Frieden, ausstrahlenden Wohllauten. Diese schließen aber auch einander nicht an ohne innere Beziehung. Wenn die Fortbewegung der Grundstimme durch die vierte oder fünfte Stufe, auf- oder abwärts, vernommen wird, so hat eine Folge, zumahl harter Dreiklänge, nichts Befremdendes. Sie beruhen dann in ihrer Grundlage auf Tonverhältnissen, die in der natürlichen Entwickelung der Klänge schon in genauester Beziehung zu einander stehen, und eben in dieser Entwickelung ist der harte Dreiklang das zunächst Entstandene, von dem inneren Gefühl also auch Erwartete. An der besprochenen Stelle unseres Liedes aber tritt die Grundstimme einmahl um nur eine Stufe aufwärts, ein anderes Mahl in die dritte größere Stufe abwärts. In dem ersten Falle folgt auf den harten Dreiklang ein weicher, und die Töne, durch welche beide in den äußersten Stimmen begrenzt werden, zeigen, bei jenem das Verhältniß der Octave, bei diesem der Quinte, die nächsten in der Klangentwickelung. Freilich beziehen diese beiden Verhältnisse sich nicht auf einen gemeinsamen Grundton, sondern jedes von ihnen beruht auf einem besonderen; allein die so nahe Beziehung eines jeden auf den seinigen läßt sie auch in ihren Harmonieen einander näher treten, zumahl bei dem schrittweisen Aufsteigen der Grundstimme. So geben sie denn jener Folge von Dreiklängen, sie umfangend, einhüllend, ihre Berechtigung, es so zu nennen; das Gepräge wahrhafter Entfaltung. Ja, auch der weiche Dreiklang stellt hier sich dar als der nothwendigere, in dem Gefühle der Beziehung jeder einzelnen Stufe der Tonart zu ihrem Grundklange; es ist aber eine dieser Stufen, durch die der weiche Dreiklang hier sein eigenthümliches Gepräge empfängt. Auf diese Stufenleiter weis't schon das schrittweise Aufwärtsbewegen der Grundstimme näher hin, und ruft jenes Gefühl darum dringender hervor. In dem zweiten Falle, wo die Grundstimme um die dritte, größere Stufe sich abwärts bewegt, ist die harmonische Beziehung der äußersten Stimmen wiederum die der Octave und der Quinte. Es folgen einander jedoch zwei harte Dreiklänge, von denen das bezeichnende Glied des ersten, die große Terz, der Stufenleiter des Grundtones nicht angehört, wohl aber das des zweiten. Nun ist die unmittelbare Folge eines leiterfremden und leitereigenen Tones hier das Auffallende, und zumahl das dem Diatonischen fremde, melodische Verhältniß der verminderten Quarte, das in der dritten Stimme dadurch entsteht. Allein auch hier mangelt nicht die innere Berechtigung. Das Gesetz der Tonleiter tritt hier zurück vor dem allgemeineren der Klangentwickelung, welchem zufolge jeder Dreiklang zunächst ein harter ist. Die Grundstimme zeigt in ihrem Fortschritte das vierte aus jener Entwickelung hervorgehende Tonverhältniß, die große Terz, und diese ihre melodische Beziehung erweckt um so mehr das Verlangen nach einer ihr entsprechenden harmonischen Folge. Diese ist nun auch hier wiederum eingehüllt und umfangen wie zuvor. So wird das Fremde eben nur wie ein Anhauch, und deshalb um so zarter, geheimnißvoller empfunden; wie es denn so auch erscheint in dem Verhältnisse, wie der tiefere Chor dem höheren sich anschließt. Der Schlußton der Grundstimme dieses letzten, und der beginnende von der jenes ersten, bilden

den Fortschritt eines halben Tons, die Zusammenklänge ihrer äußersten Stimmen geben in ihrer Folge wiederum das Verhältniß einer Octave und Quinte; hier aber folgen einander nun zwei harte Dreiklänge. Sie sind unter sich fremd, aber doch gefordert; der erste als schließender Zusammenklang, der andere von dem Gesetze der Tonleiter, durch ein inneres Band also werden auch hier beide verknüpft. Wenn wir in diesem Sinne die Zusammenstellungen näher betrachten, die wir in den Werken alter Meister finden, so werden wir leicht den Grund entdecken, weshalb sie uns bald mehr, bald weniger fremd erscheinen, gewiß aber auch des voreiligen Ausspruches uns enthalten, daß sie nur zufällige seyen, oder gar durch Ungeschick veranlaßte, und daß wir also irgend eine Berechtigung hätten, daran zu bessern.

In der Reihe der christlichen Feste tritt nach der Weihnachtsfeier — wenn wir das Neujahrs- und Dreikönigsfest ausnehmen, welche in Eccards Werke nicht durch bedeutendere Gesänge ausgezeichnet sind, — das Fest der Darstellung Christi im Tempel, oder Mariä Reinigung, uns zunächst entgegen. Eccard hat für dasselbe ein Lied seines Freundes Peter Hagen von fünf Strophen zu vier Zeilen sechsstimmig gesetzt*). Die Zeilen dieses Gedichtes sind iambische, zwei längere von 14 Sylben stehen voran, zwei kürzere von nur zehn folgen ihnen. Die ersten drei Strophen sind erzählend, bis auf die letzte Zeile der dritten; mit ihr beginnt der Lobgesang des Simeon, der durch die vierte Strophe sich fortsetzt, welcher endlich die fünfte mit einem Gebete, einer Nutzanwendung aus dem Ganzen, sich anschließt. Der Strophe dieses Gedichtes hätte Eccard genau folgen können; sein innerer Bau indeß, der den Kern des Ganzen, Simeons Lobgesang, zertrennt und zerstückt, war einer, für alle Strophen gültigen Betonung nicht vortheilhaft. Er hat diese Schwierigkeit wohl gefühlt, und sein Werk ist dadurch erfreulich und ausgezeichnet, daß er sie glücklich überwand. Zunächst hat die Strophe durch seine Betonung eine andere Gestalt gewonnen. Dem Eingange giebt er, die

---

*) S. Beispiel Nro. 144. Das Gedicht von Peter Hagen lautet in seinen fünf Strophen so:

Maria das Jungfräulein ihr liebes Jesulein
Im Tempel, wie gewöhnlich war, dem Herren stellet dar,
Das Opfer, wie man pflegt, willig erlegt,
Damit sie das Gesetz ja nicht verletz.

Ihr Opfer hat sie zubereit wie pflegten arme Leut,
Zwei schlechte Turteltäubelein ohn allen falschen Schein,
Damit ihr Kind sie lös't, sich kräftig tröst,
Er sey das ewig Wort, des Himmels Pfort.

Da kömmt auch hin ein alter Greiß aus göttlichem Geheiß,
Umbfäht den Heiland aller Welt und auf sein' Armen hält.
Indem er ihn ansicht, ganz frölich spricht:
O Herr mit Fried und Freud von hier ich scheid.

Weil meine Augen han erkannt, du seyst der Welt Heyland,
Ein Licht, welches die Heiden soll erleuchten überall,
Den Gott bereitet hat auß lauter Gnad,
Daß er die Ehr und Preiß Israels heiß.

Hilf nun, du liebster Jesu Christ, daß wir zu jeder Frist
An dir, wie auch der Simeon, all' unsre Freude han,
Und endlich seyn bereit, wenn kompt die Zeit,
Fein sanft zu schlafen ein und bei dir seyn.

erste Zeile mit gleicher Betonung wiederholend, statt zweier, deren drei zu vierzehn Sylben; die dritte, zehnsylbige Zeile zertrennt er, sie zugleich verlängernd, in deren zwei zu sechs Sylben, und zeichnet sie durch vierstimmigen Gesang aus; die letzte, zehnsylbige Zeile endlich bleibt ihm, und er hat sie nachdrücklich hervorgehoben durch den Wechsel zweier, in canonischer Nachahmung ineinandergreifender Chöre, die er aus den sechs Stimmen des Ganzen zusammenstellt. Dadurch hat er den Übelstand bezwungen, daß der Beginn des Lobgesanges an das Ende einer Strophe gestellt ist, indem er nun kenntlich hervortritt vor dem Übrigen, und in reicherer Tonfülle einen Gegensatz bildet gegen die kürzeren, nur vierstimmigen Zeilen, die ihm vorangehen. Durch die Wiederholung der beginnenden längeren Zeile gewann er aber auch hier ein näheres Anschließen im melodischen und harmonischen Baue an die anderen zwei, von ihm betonten evangelischen Lobgesänge; denn wohl mag er diesen auch in der äußeren Erscheinung jenen beiden übereinstimmend gewünscht haben, denen er, ein Lied der Hofnung, zur Seite steht. Die treuherzigen Worte seines Dichters sind der Aufbewahrung wohl werth, zumahl um zu zeigen, wie der Meister seine Aufgabe gefaßt und sie gelös't habe, auch beschränkt durch seinen Dichter, wie er es war. Allein man fühlt doch das Bedürfniß, das Werk seinem Baue, und dem Geiste gemäß, der es belebt, durch andere Worte genügender auszulegen, seiner Bestimmung dabei treu bleibend, und zumahl dem Vorbilde sich anschließend, das die anderen beiden Lobgesänge des Meisters gewähren. Die folgenden Zeilen sind ein Versuch dieser Art. Die beiden ersten, gleichbetonten Melodiezeilen sind in demselben auch zwei besondere Liedeszeilen geworden; die dritte leitet ein zu dem Lobgesange, der die drei letzten Zeilen einnimmt. Die freudige Ergebung, mit welcher derselbe beginnt, durfte wohl den Zeilen sich anschließen, in denen unser Meister die willige Ergebung der Mutter des Herrn unter das Gesetz des alten Bundes gesungen hat, und passend erschienen für die letzte die Worte des Greises wie sie hier stehen, da ihre Töne in dem ursprünglichen Liede ähnlichen Worten des Dichters sich einen, wenn er von dem Erlöser rühmt:

Er sey das ewig Wort, des Himmels Pfort,

oder:

Daß er die Ehr und Preiß Israels heiß.

So lautet denn nun diese Unterlegung:

Maria wallt zum Heiligthum und bringt ihr Kindlein dar,
Das schaut der greise Simeon, wie ihm verheißen war,
Da nimmt er Jesum in den Arm, und singt im Geiste froh:
Nun fahr' ich hin mit Freud,
Dich, Heiland, sah ich heut!
Du Trost von Israel, das Licht der Welt!

Die Liedform waltet in diesem Gesange bei weitem vor über die Motettenform, diese tritt, streng genommen, nur in der letzten Zeile hervor, in den ersten beiden ist sie nur angedeutet. Allein auch seine einfachsten Harmonieen weiß Eccard dadurch zu beleben, daß sie aus dem Zusammenklange edler, wortgemäß betonter Melodieen der einzelnen Stimmen hervorgehen, und so geschieht es auch hier. Mit Feierlichkeit und Pracht beginnt das Ganze, lebhaft werden wir erinnert an die Worte der Epistel für das Fest der Reinigung Mariä, wie sie im ersten Verse des dritten Capitels des Propheten Maleachi aufgezeichnet sind: „Und bald wird kommen zu seinem Tempel der Herr, den ihr suchet, und der Engel des Bundes, deß ihr begehret." Wir fühlen uns umgeben von dem hehren Glanze des alten Tempels, der nun verklärt wird

durch das Licht dessen, der da erschienen war denen, „die da sitzen in Finsterniß und Schatten des Todes, daß er richte unsere Füße auf den Weg des Friedens.“ So schwingt sich der Gesang immer höher auf; nach den beiden phrygischen Schlüssen der ersten Zeilen, — die von den begleitenden Stimmen jedoch in das versetzte Äolische, die Grundtonart des Ganzen, zurückgewendet werden, — endet die dritte in der harten Tonart der dritten, größeren Stufe abwärts von dem Grundtone, eine Ausweichung, die, dem Phrygischen ursprünglich eigen, dem Ganzen einen Anhauch dieses Kirchentones gewährt. Hier tritt dann der demüthig fromme vierstimmige Gesang des Meisters ein, und seinem Schlusse verketten sich unmittelbar jene feurigen Wechselchöre der letzten Zeile, wie wir sie beschrieben, deren Grundgedanke endlich nur einen Theil der Schlußwendung der ersten Zeile melodisch entfaltet.

Wir dürfen hoffen, durch dieses nähere Eingehen auf vier der treflichsten Gesänge Eccards in seinen Festliedern deutlich gemacht zu haben, worin das eigenthümlich Bezeichnende ihrer Form bestehe, und gedenken nun mit wenig Worten noch drei anderer für die hohen Feste des Leidens, der Auferstehung des Herrn, und der Ausgießung des heiligen Geistes. Unter den vier beschriebenen war einer, der Lobgesang der Maria, von Eccard in früheren Jahren bereits vierstimmig gesetzt; ein zweiter, das Loblied des Zacharias, war von seinem Freunde, Joachim von Burgk, ebenfalls zu vier Stimmen, betont worden. Von jenen dreien, zu denen wir uns nun wenden, hatte Eccard die letzten beiden, Burgk den ersten früher schon bearbeitet. Die Dichtungen aller rühren von Ludwig Helmbold her, dessen Liedern, wo sie irgend nur bildlich waren und anschaulich, unser Meister gern sich anschloß. Sein Ostergesang:

Zu dieser österlichen Zeit*)
Laßt fahren alle Traurigkeit,

ist ein kurzer, feuriger Satz in der mixolydischen Tonart, zu sechs Stimmen; voller Chorgesang wechselt in ihm mit drei- und mehrstimmigem, wie dieser bald aus den höheren, bald den tieferen Stimmen sich zusammenstellt. Im Allgemeinen herrscht hier die Form des Motetts vor über die des Liedes, wenn auch eine liedhafte Weise durch das Ganze sich hinzieht, welche bald in der Oberstimme, bald in der zweiten erscheint. Die bestimmt hervortretende Grundtonart giebt diesem Gesange das Gepräge des Alterthümlichen, das seine Behandlung sonst nicht an sich trägt.

Bedeutender, auch in der Anlage, ist der, ebenfalls sechsstimmige, Gesang vom Leiden Christi, aus der phrygischen Tonart:

Im Garten leidet Christus Noth,**)
Den Vater bitt', ringt mit dem Tod,
Sein blutig' Schweiß auf Erden fällt,
Den Feinden er sich willig stellt.

Siehe das ist Gottes Lamm!
Aller Welt Sünd macht ihm bang,
Sünd und Straf zugleich es trägt,
Seelig ist, wer's herzlich gläubt!

---

*) S. Nro. 146 der Beispielsammlung in Vergleich mit Nro. 113 eben da, der früheren Betonung dieses Liedes durch Eccard.

**) S. Beispiel Nro. 145.

Die ersten vier Zeilen sind vierstimmig gehalten; die tieferen Stimmen tragen sie vor, der Altstimme, der höchsten ihres Chores, ist die Melodie zugetheilt, die in einigen Zügen erinnert an die des Liedes: „Da Jesus an dem Kreuze stund.“ Eccard hat sie im Ganzen seinen Choralgesängen ähnlich behandelt, nur hat er hier sich Manches vergönnt, was er dort aus Rücksicht für den Gemeinegesang sich versagen mußte. Durch alle Stimmen werden die Hauptzüge der Melodie in enger Folge nachgeahmt, zumeist von dem zweiten Tenor. Da nun die Singweise an scharf betonten Stellen reich ist, und namentlich die der phrygischen Leiter eigenthümlichen Tonverhältnisse, im Aufsteigen wie Abfall, immer mit Bedeutsamkeit hervortreten, die Nachahmung durch den zweiten Tenor aber fast allezeit auf anderen Theilen des Taktes eintritt, als die nachgeahmte Melodie der Oberstimme, so entsteht hieraus eine Fülle sich hervorhebender melodischer Betonungen (Accente), denen der Meister durch die Harmonie, zumahl durch Bindungen und Vorhalte, den kräftigsten Nachdruck zu geben gewußt hat. Die dritte Zeile zeigt in den äußersten Stimmen rhythmischen Wechsel, während die mittleren das zweitheilige Maaß bewahren; eine Zweifältigkeit zusammenklingender Rhythmen, die wir, in anderem Sinne, und abweichender Art der Einführung, bereits in dem Lobgesange des Zacharias fanden. Hier ist sie besonders in der Ausführung schwierig, bis die Bedeutung der Stelle den Sängern sich eingeprägt hat. Man fühlt, Eccard hatte die Absicht, das Bild des leidenden Erlösers, das Zagen und Wanken seiner menschlichen Natur, anschaulich darzustellen, doch hat er die zarte Grenze nicht überschritten, wo dergleichen in kirchlichen Gesängen nicht mehr statthaft ist. Die Melodie endet in der Oberstimme mit dem vollkommensten phrygischen Tonschlusse, aufsteigend, die Grundstimme schließt ihr zwar, absteigend, einen gleichen an, doch nur jene hallt ihn aus, diese, mit den andern beiden Stimmen vereint, leitet einen vollen Schlußfall ein in die Unterquinte mit großer Terz. Nun tritt aber der volle, sechsstimmige Chor ein; zwei hohe Soprane gesellen sich dem Gesange. Das düstere Bild des Leidens, des Erliegens der menschlichen Natur in dem Erlöser, das die tieferen Stimmen in ihrem zumeist liedhaften Gesange darstellten, erscheint nun in hehrer Verklärung als Sühnopfer für die Sünde der Welt. An die Stelle des Phrygischen, von ihm ausgehend, ergreift die Modulation das Jonische, das Mixolydische; von dort aus erst kehrt sie in den letzten beiden Zeilen in die Grundtonart zurück. Diese vier Schlußzeilen sind, im Gegensatze zu den früheren, durchaus motettenhaft gehalten; die Gleichmäßigkeit der Behandlung im Ganzen wird allein durch die Stimmenverwebung, die auch in dem früheren Theile vorherrscht, erhalten. Ruhig und großartig, in gleichmäßiger Fortleitung, strömt der Gesang dem Schlusse zu, fünfstimmig nur in der vorletzten, sechsstimmig wieder in der Schlußzeile. Bewegt er sich dort in bedeutsam herben, vorgehaltenen Mißklängen, als die Rede ist von der Last der Sünde und Strafe; so erscheint hier sein Fluß milder und sanfter, wo die Seeligkeit dessen gepriesen wird, der von Herzen glaube an dieses versöhnende Opfer. Die Nachahmungen des ersten Tenors, der Grundstimme, der Oberstimme, ergreifen hier dieselbe melodische, aus der Höhe schrittweise um fünf Stufen sich senkende Wendung; die des ersten Tenors, und der zweiten Stimme eine entgegengesetzte, um drei Stufen aufsteigende, mit der diese letzte eine Weile die Oberstimme überflügelt; in lang und ernst gehaltenen Tönen tritt die Altstimme ihnen hinzu. Bis zu dem Verklingen des letzten Tones schwingt der Gesang sich kräftig empor; er gewährt uns ein Bild, das, indem es die Seele schmerzlich ergreift, sie zugleich stärkt und erhebt.

Eccards sechsstimmiger Gesang für das Pfingstfest endlich*) zeichnet sich durchgängig mehr aus

*) S. Nro. 148 der Beispielsammlung, in Vergleich gegen die frühere Betonung dieses Liedes durch Eccard (Nro. 114).

durch kräftige, bald mehr, bald minder volltönende Rhythmen, als durch kunstreiche Stimmenverwebung, oder selbst durch Melodie, und tritt unter den übrigen Festliedern dadurch eigenthümlich hervor. Wenige Bindungen und Vorhalte finden wir hier, doch, wo sie erscheinen, immer von Bedeutung; meist aber eine Folge sinnig zusammengereihter Dreiklänge. Rhythmischer Wechsel in Trochäen und Spondäen zeigt sich gleich im Beginne:

Der heilig' Geist vom Himmel kam;

dieser vierstimmigen Zeile in der dorischen Tonart ursprünglichen Umfangs, folgt nachdrücklicher, sechsstimmig, die zweite; rhythmisch wechselnd wie diese, nur daß statt des ersten Trochäen hier die drei Theile des ungeraden Taktes berührt werden, der erste um die Hälfte verlängert, der zweite um eben so viel verkürzt:

Mit Brausen das ganz' Haus einnahm.

Durch diese Zeile wird die Modulation zurückgeleitet in die Grundtonart, das versetzte Dorische. Scheint jene erste Zeile den milden Glanz eines geheimnißvollen Lichtes uns entgegenzubringen in der unmittelbaren Folge von vier harten Dreiklängen, so tönen die mächtigen, klangreichen Rhythmen dieser letzten, die in einer langaushallenden Schlußwendung geraden Taktes verrauscht, gleich einem gewaltigen Wehen, und es bewährt sich auch hier wiederum die Neigung und das Geschick des Meisters am Bildlichen. Von hier an wechselt nun vierstimmiger Gesang, aus den verschiedenen Stimmen des Chores in mannichfacher Abstufung zusammengestellt, — doch so, daß die Oberstimme allezeit dabei thätig ist, — mit dem vollen, sechsstimmigen. Unter sich treten, vierstimmig, die dritte und vierte Zeile einander entgegen; dunkler jene, aus den drei tiefern Stimmen und der Oberstimme gebildet:

„Darin die Jünger saßen,"

heller diese, im Verein der drei höheren und der Grundstimme:

„Gott wollt' sie nicht verlassen."

Kräftig, begeistert, zum letzten Mahle rhythmischen Wechsel darstellend, in vollem Chor, ertönt nun die fünfte, bei deren Schlußfalle die Oberstimme von der zweiten überflügelt wird:

„O welch' ein seelig Fest,"

mit gleicher Kraft und Stimmenfülle, aber gemessener durch den weniger bewegten, geraden Takt, folgt die sechste:

„Ist der Pfingesttag gewest!"

Nun schließt sich ein Gebet an in den drei folgenden Zeilen; vierstimmig wiederum, erhebt es sich allgemach, und schreitet in der mittleren Zeile fort durch Syncopen in der Oberstimme:

Gott sende noch jetzund
In unser Herz und Mund
Den heiligen Geist!

und bekräftigend tönen alle sechs Stimmen hinein:

Das sey ja,
So singen wir Halleluja.

Dieser volle Chorgesang zeigt zu der ersten, kürzeren, öfter wiederholten Zeile, in den drei oberen Stimmen und dem Basse anapästischen Fortschritt, während der erste Tenor eben diesen Rhythmus, um ein Viertheil

vorangehend, syncoptisch dazwischen hören läßt, der zweite aber die drei letzten Theile des Taktes berührt; eine mächtig großartige Verknüpfung von Rhythmen, wie denn überhaupt der Wechsel des vollen Chores mit mannichfach gefärbtem, vierstimmigen Gesange, und der Gegensatz, wie die Verknüpfung verschiedenartiger Rhythmen, das Bezeichnende dieses Gesanges ist.

Der Bericht über diese sieben Tonsätze wird freilich dem, der sie niemals vernahm, oder mindestens aufgezeichnet sah, eine genügende Anschauung derselben nicht gewähren. Vereint mit den Blättern jedoch, die wir dieser Darstellung beilegen, und auf denen wir diese Gesänge, wohl das erste Mahl, in vollständiger Partitur der Öffentlichkeit übergeben, wird man denselben dennoch nicht überflüssig nennen dürfen. Er hatte den Zweck, die mancherlei Wege und Formen deutlich zu machen, durch welche der Meister das von ihm innerlich Geschaute nach Außen bildend hinzustellen suchte, und so eine lebendige Vermittelung der bezeichnenden Züge des Motetts und des Liedes zu erreichen strebte; alles in dem Sinne, damit die Kunst des Tonsetzers, den evangelischen Gottesdienst schmückend, und durch ihn ihre Weihe empfangend, zu dem Gemeinegesange in ein enges und wesentliches Verhältniß trete. Gelang dieses unserem Berichte, und hat er nur einigermaaßen gezeigt, wie all dieses Bilden auf der Grundlage eines innig frommen, von seinem Gegenstande tief durchdrungenen und begeisterten Gemüthes ruhte, so hat er geleistet, was er sollte. Als reiner Spiegel eines solchen Gemüthes erscheint nun auch ein fünfstimmiges Lied, das Stobäus seiner Ausgabe der Festlieder mit einigen anderen als Anhang beigegeben hat; wenige Worte seyen darüber noch vergönnt. Es führt die Überschrift: „Auf Ostern"; eine Bezeichnung, die nur durch seine letzte Strophe sich rechtfertigt, die an eine Rede im Evangelium von den Jüngern zu Emaus erinnert. Wir können dahin gestellt seyn lassen, ob es Eccard eben für die Feier des zweiten Ostertages bestimmt gehabt. Die Worte drücken eine tiefe Liebe aus zu dem Erlöser, und mit großer Innigkeit sind sie gesungen, ein rechter Herzenserguß des Meisters, dem man auch sie neben den Tönen zuschreiben möchte, da ihnen der Name des Dichters fehlt:*)

Mein' schönste Zier und Kleinod bist
Auf Erden du, Herr Jesu Christ,
Herr Jesu Christ,
Dich will ich lassen walten,
Und allezeit
In Lieb und Leid
Im Herzen dich behalten.

Dein Lieb und Treu für alles geht,
Kein Ding auf Erd so fest besteht,
So fest besteht,
Solchs muß man frei bekennen,
Drum soll nicht Tod,
Nicht Angst und Noth
Von deiner Lieb mich trennen.

*) S. Beispiel Nro. 147.

durch kräftige, bald mehr, bald minder volltönende Rhythmen, als durch kunstreiche Stimmenverwebung, oder selbst durch Melodie, und tritt unter den übrigen Festliedern dadurch eigenthümlich hervor. Wenige Bindungen und Vorhalte finden wir hier, doch, wo sie erscheinen, immer von Bedeutung; meist aber eine Folge sinnig zusammengereihter Dreiklänge. Rhythmischer Wechsel in Trochäen und Spondäen zeigt sich gleich im Beginne:

Der heilig' Geist vom Himmel kam;

dieser vierstimmigen Zeile in der dorischen Tonart ursprünglichen Umfangs, folgt nachdrücklicher, sechsstimmig, die zweite; rhythmisch wechselnd wie diese, nur daß statt des ersten Trochäen hier die drei Theile des ungeraden Taktes berührt werden, der erste um die Hälfte verlängert, der zweite um eben so viel verkürzt:

Mit Brausen das ganz' Haus einnahm.

Durch diese Zeile wird die Modulation zurückgeleitet in die Grundtonart, das versetzte Dorische. Scheint jene erste Zeile den milden Glanz eines geheimnißvollen Lichtes uns entgegenzubringen in der unmittelbaren Folge von vier harten Dreiklängen, so tönen die mächtigen, klangreichen Rhythmen dieser letzten, die in einer langaushallenden Schlußwendung geraden Taktes verrauscht, gleich einem gewaltigen Wehen, und es bewährt sich auch hier wiederum die Neigung und das Geschick des Meisters am Bildlichen. Von hier an wechselt nun vierstimmiger Gesang, aus den verschiedenen Stimmen des Chores in mannichfacher Abstufung zusammengestellt, — doch so, daß die Oberstimme allezeit dabei thätig ist, — mit dem vollen, sechsstimmigen. Unter sich treten, vierstimmig, die dritte und vierte Zeile einander entgegen; dunkler jene, aus den drei tiefern Stimmen und der Oberstimme gebildet:

„Darin die Jünger saßen,"

heller diese, im Verein der drei höheren und der Grundstimme:

„Gott wollt' sie nicht verlassen."

Kräftig, begeistert, zum letzten Mahle rhythmischen Wechsel darstellend, in vollem Chor, ertönt nun die fünfte, bei deren Schlußfalle die Oberstimme von der zweiten überflügelt wird:

„O welch' ein seelig Fest,"

mit gleicher Kraft und Stimmenfülle, aber gemessener durch den weniger bewegten, geraden Takt, folgt die sechste:

„Ist der Pfingesttag gewest!"

Nun schließt sich ein Gebet an in den drei folgenden Zeilen; vierstimmig wiederum, erhebt es sich allgemach, und schreitet in der mittleren Zeile fort durch Syncopen in der Oberstimme:

Gott sende noch jetzund
In unser Herz und Mund
Den heiligen Geist!

und bekräftigend tönen alle sechs Stimmen hinein:

Das sey ja,
So singen wir Halleluja.

Dieser volle Chorgesang zeigt zu der ersten, kürzeren, öfter wiederholten Zeile, in den drei oberen Stimmen und dem Basse anapästischen Fortschritt, während der erste Tenor eben diesen Rhythmus, um ein Viertheil

vorangehend, syncoptisch dazwischen hören läßt, der zweite aber die drei letzten Theile des Taktes berührt; eine mächtig großartige Verknüpfung von Rhythmen, wie denn überhaupt der Wechsel des vollen Chores mit mannichfach gefärbtem, vierstimmigen Gesange, und der Gegensatz, wie die Verknüpfung verschiedenartiger Rhythmen, das Bezeichnende dieses Gesanges ist.

Der Bericht über diese sieben Tonsätze wird freilich dem, der sie niemals vernahm, oder mindestens aufgezeichnet sah, eine genügende Anschauung derselben nicht gewähren. Vereint mit den Blättern jedoch, die wir dieser Darstellung beilegen, und auf denen wir diese Gesänge, wohl das erste Mahl, in vollständiger Partitur der Öffentlichkeit übergeben, wird man denselben dennoch nicht überflüssig nennen dürfen. Er hatte den Zweck, die mancherlei Wege und Formen deutlich zu machen, durch welche der Meister das von ihm innerlich Geschaute nach Außen bildend hinzustellen suchte, und so eine lebendige Vermittelung der bezeichnenden Züge des Motetts und des Liedes zu erreichen strebte; alles in dem Sinne, damit die Kunst des Tonsetzers, den evangelischen Gottesdienst schmückend, und durch ihn ihre Weihe empfangend, zu dem Gemeinegesange in ein enges und wesentliches Verhältniß trete. Gelang dieses unserem Berichte, und hat er nur einigermaaßen gezeigt, wie all dieses Bilden auf der Grundlage eines innig frommen, von seinem Gegenstande tief durchdrungenen und begeisterten Gemüthes ruhte, so hat er geleistet, was er sollte. Als reiner Spiegel eines solchen Gemüthes erscheint nun auch ein fünfstimmiges Lied, das Stobäus seiner Ausgabe der Festlieder mit einigen anderen als Anhang beigegeben hat; wenige Worte seyen darüber noch vergönnt. Es führt die Überschrift: „Auf Ostern"; eine Bezeichnung, die nur durch seine letzte Strophe sich rechtfertigt, die an eine Rede im Evangelium von den Jüngern zu Emaus erinnert. Wir können dahin gestellt seyn lassen, ob es Eccard eben für die Feier des zweiten Ostertages bestimmt gehabt. Die Worte drücken eine tiefe Liebe aus zu dem Erlöser, und mit großer Innigkeit sind sie gesungen, ein rechter Herzenserguß des Meisters, dem man auch sie neben den Tönen zuschreiben möchte, da ihnen der Name des Dichters fehlt: *)

Mein' schönste Zier und Kleinod bist
Auf Erden du, Herr Jesu Christ,
Herr Jesu Christ,
Dich will ich lassen walten,
Und allezeit
In Lieb und Leid
Im Herzen dich behalten.

Dein Lieb und Treu für alles geht,
Kein Ding auf Erd so fest besteht,
So fest besteht,
Solchs muß man frei bekennen,
Drum soll nicht Tod,
Nicht Angst und Noth
Von deiner Lieb mich trennen.

---

*) S. Beispiel Nro. 147.

Dein Wort ist wahr und treuget nicht
Und hält gewiß, was es verspricht,
Was es verspricht
Im Tod und auch im Leben;
Du bist nun mein
Und ich bin dein,
Dir hab' ich mich ergeben.

Der Tag nimt ab, o schönste Zier,
Herr Jesu Christ, bleib du bei mir,
Bleib du bei mir,
Es will nun Abend werden,
Laß doch dein Licht
Auslöschen nicht
Bei uns allhie auf Erden.*)

Bei nur geringem Umfange, welch' ein Reichthum an Kunst, eine wie sinnige Anlage! In den ersten zwei Zeilen bewegt dasselbe Gefühl die ausdrucksvolle Melodie einer jeden Stimme, lebendiges Verlangen nach dem Erlöser. Liebevolles Hinneigen und Aufstreben begegnen sich als Satz und Gegensatz, die eine Stimme eilt der andern zuvor, ahmt sie dann nach, von einer dritten in verschiedenem Tonumfange bald wiederum nachgebildet, bis Alles zuletzt sich vereint, und in demüthiger Hingebung die folgenden Worte austönt: Dich will ich lassen walten. In diesem ersten Theile, und dem nunmehr folgenden, dreitheiligen Maaßes, der die vierte und fünfte, kürzere Zeile umfaßt, ist bei aller eigenthümlichen Ausgestaltung der tieferen Stimmen, doch die Oberstimme die herrschende; diejenige, aus der sie ihre Nachahmungen schöpfen, aus der ihre Gegensätze nothwendig hervorgehen, deren melodische Wendungen sie vorandeuten, und wenn sie von ihr näher entfaltet sind, sie nachbildend wieder ergreifen; zuerst im Wechselspiele einzelner Stimmen, dann, mit Eintritt des zweiten Theiles, in vierstimmige, eng in einander greifende Wechselchöre sich ordnend. Liedhaft also können wir diese Sätze nennen, mit motettenhafter Gliederung; ein dritter über die letzte Zeile:

Im Herzen dich behalten,

bringt eine bis an das Ende sich steigernde Entfaltung einer einfachen melodischen Wendung nach Motettenart, wie Eccard sie in seinen Schlußsätzen besonders liebt. Jede Stimme, indem sie den eben gehörten Ton der ihr vorangegangenen ergreift, sey es der erste, zu dem diese nach ihrem Beginne sich aufgeschwungen hat, sey es der, mit dem sie dem Schlusse sich zuwendet, steigt von ihm weiter empor, bis Alles zum Schlusse hinstrebt mit einer großartigen, unerwarteten Wendung; in die Dreiklangsharmonie der siebenten kleineren Stufe aufwärts (Es) von dem Grundklange der herrschenden Tonart, der ionischen in ihrem versetzten Umfange (F). Durch diesen mixolydischen Anklang — dem ein ähnlicher bereits in dem zweiten Theile vorangeht — erhält der Ausgang des Ganzen die würdigste, kirchlichste Feier, während die Vorhalte,

*) Hin und wieder begegnen wir diesem Liede in späteren geistlichen Gesangbüchern, die dann auf die Melodieen: „Da Jesus an dem Kreuze stund" oder „In dich hab' ich gehoffet, Herr" hinweisen.

zuerst der großen, dann der kleinen Septime, die aus der Entfaltung und Nachahmung der Melodie in den einzelnen Stimmen ungezwungen sich bilden, dem Gesange das Gepräge der Innigkeit verleihen. Die kleine Septime leitet aber die Schlußfälle niemals unmittelbar ein; auf der fünften Stufe aufwärts von dem Grundklange der Tonart, in welche ausgewichen wird, erscheint zuletzt immer der harte Dreiklang ohne Beimischung dieses Tonverhältnisses, das höchstens vorher im Durchgange oder als Vorhalt vernommen wird. So finden wir es überhaupt bei Eccard, in seinen Choralsätzen wie Festliedern; jeder Mißklang ist vorbereitet, und giebt sich dann als Vorhalt, oder er wird im Durchgange flüchtig, doch nicht ohne Bedeutsamkeit, gehört. Auf der vierten Stufe aufwärts von dem Grundton erscheint zuweilen, dem Dreiklange auf der folgenden, fünften vorangehend, und den Schlußfall einleitend, die Verknüpfung der Quinte mit der großen Sexte, doch wird alsdann jene erste allezeit vorbereitet.

Wir sind bisher unserem Meister seit dem Beginne seines selbständigen Bildens nachgegangen durch alle Stufen seiner Entwickelung. Es bedurfte einer flüchtigen Andeutung allein, wie er seine Kunst in der von seinen Vorgängern überlieferten Art nur fortgeübt habe; wichtig allein war es, zu zeigen, wie er das auf ihn Fortgeerbte weiter gebildet habe. Die Bedeutung seines gesammten Strebens in diesem Sinne fassen wir nun gedrängt zusammen in wenige Worte, nachdem wir jenes ausführlich zu entwickeln gesucht.

Die Hauptaufgabe von Eccards künstlerischem Bilden war die Liedform. Als Setzer hat er die kirchliche, dem Gemeinegesange angehörende Melodie des geistlichen Liedes, wie er sie vorfand, als ein Gegebenes, nach ihrem inneren Reichthume, ihrer harmonischen Bedeutsamkeit, zur Anschauung gebracht, ohne deshalb auf die Kunst der Stimmenverwebung verzichten zu dürfen, die er, wenn ihr auch die Natur seiner Aufgabe nur beschränkten Raum zu gewähren schien, dennoch mit Meisterschaft dabei entfaltete. Als Sänger hat er den Schatz der Kirche an Singweisen jener Art zwar um einige bereichert, aber mit viel größerem Erfolge noch deren für den Kunstgesang erfunden. Es geschahe in demjenigen, was er Festlied nannte, einer, das Lied und das Motett lebendig vermittelnden Form. Gereift war, nach allmähliger Entwickelung in Vorgängern, bereits in seinem Lehrer jene künstlerische Thätigkeit, aus der die letzte dieser Formen, eine mannichfach zusammengesetzte, hervorgeht, und auf ihn als Erbtheil übertragen; gereift nicht minder in ihm selbst, nach Anderer Vorgange, jene Fertigkeit, welche die erste dieser Formen durch einfache Züge zu deuten unternimmt; ihm aber war dabei gegeben, sie nicht allein zu deuten, sondern auch zu schaffen, und in dieser Gabe, wie sie jenen Fertigkeiten sich gesellte, ging, auf dem naturgemäßen Wege künstlerischen Fortbildens, ihm seine neue Form hervor, in der Mannichfaltiges und Einfaches, Fülle und Klarheit verschmolz, die er nicht allein wahrhaft erfand, sondern auch vollendet ausgestaltete. So steht er denn hier auf der Höhe der Kunst, und nicht seiner Zeit allein. Denn er hat zwar fortübende Nachfolger gehabt in der von ihm gegründeten Preußischen Tonschule, aber keinen weiterbildenden Schüler; in seinem Sinne konnte er von keinem Späteren übertroffen werden, weil in diesem keiner etwas ferner auszugestalten fand. Denn was Anderen unter gleichem Namen später gelang, liegt auf einem ganz verschiedenen Gebiete und ist seinen Leistungen durchaus unvergleichbar. Deshalb ist er von höchster Bedeutung für die Geschichte der Ausbildung des geistlichen Liedes in der evangelischen Kirche als Aufgabe für höhere Tonkunst. Für die Belebung des breiter ausgeführten Motetts durch die Liedweise ist er aber auch mannichfach anregend gewesen, und hat auf diese Art durch seine Werke Saamen ausgestreut für die Zukunft.

Es ist eine hohe Stellung, die wir unserem Meister in der Geschichte der heiligen Tonkunst anweisen, aber sie gebührt ihm auch. Frühe schon zog die Singweise des Volksliedes, das Erzeugniß unbewußten Kunsttriebes, die Tonsetzer an, und in mannichfaltigem Sinne. Ganz abgesehen von den ersten, rohen Versuchen, sie durch Begleitung mehrer Stimmen zu schmücken, finden wir sie mit einiger Bedeutung zuerst im Laufe des 15ten Jahrhunderts, wenn nicht früher schon, als Zierde größerer, kunstreich verwobener Tonsätze geistlichen Inhalts. Diese sollte sie durch ihre dem Ohre gefälligen, frischen Wendungen, anmuthig beleben. Daß man aber von ihr borgte, statt selber zu erfinden, hatte seinen Grund in der früheren, nothwendigen Trennung der Gabe des Sängers und des Setzers. Die noch junge Kunst dieses letzten war, als sie eben Gestalt zu gewinnen begann, kaum mehr als scharfsinniges Forschen und Ergrübeln, sorgfältiges Zusammensetzen; ein lebendiges Schaffen konnte sie nicht heißen. Sie bedurfte noch des Anlehnens an ein Gegebenes, als äußere Veranlassung ihrer Thätigkeit. Eine solche wurde ihr die Melodie des Liedes; die Liedform, als solche, konnte indeß bei der Art, wie die Setzkunst damals an jener geübt wurde, in ihrer rechten Bedeutung nicht hervortreten. Denn nicht immer, wir sahen es, wurde die als Grundgedanke eines geistlichen Tonsatzes gewählte Melodie vollständig dabei angewendet; oft erschienen darin nur einzelne Anklänge derselben. Geschah aber jenes, bei einiger Ausdehnung eines Satzes, so waren ihre Glieder durch das Ganze hin zu sehr zerstreut und zerrissen, um als belebende Einheit in Rhythmus und Modulation zur Anschauung zu gelangen. Nun geschahe es zwar wohl, daß eine Liedweise unzertrennt eingeführt wurde; dann war es aber zumeist im Tenor, einer Mittelstimme, wo sie von den übrigen bedeckt, nicht deutlich werden konnte, vornehmlich, weil damals man sich die Aufgabe nicht stellte, ihre Modulation die leitende seyn zu lassen für das Ganze, und nur auf die Führung der einzelnen Stimmen bedacht war. Von der bedeutendsten Einwirkung war aber nun die Kirchenverbesserung im 16ten Jahrhundert. Sie nahm, wie wohl schon früher geschehen war, nun aber erst in größerer Ausdehnung geschahe, die volksmäßige Liedform in Anspruch für den Kirchengesang, und als Aufgabe für die Kunst; sie bildete einen erheblichen Theil des alten geistlichen Gesanges hinein in diese Form, und brachte beide vor Allem dadurch in lebendigen Zusammenhang, daß sie die tonische Grundlage jenes auf diese übertrug. Bei den Tonsetzern freilich, die nunmehr die entlehnten, die umgebildeten, die neu entstehenden Kirchenmelodieen mehrstimmig behandelten, trat Anfangs der alte Übelstand hervor, daß diesen im Tenore ihre Stelle angewiesen blieb. Allein sie waren doch nun bestimmter, um ihrer selbst willen, ein Gegenstand geworden für die Kunst, und auch bei motettenhafter Behandlung doch zumeist die vollständige, durch Einschaltungen unzertrennte Grundlage des Tonsatzes. Auch zeigten sich frühe schon Keime harmonischer Entfaltung, und vor Allem da, wo einmahl die Melodie hinaufrückte in die Oberstimme, und sich dort vernehmbar geltend machte. Gepflegt wurden diese Keime mittelbar, durch die mit dem Geiste allseitiger Forschung, vornehmlich in den Sprachen, erwachende Liebe zu den dichterischen Maaßen der Alten, und die Versuche, ihre Rhythmen durch harmonischen Gesang zu beleben. Denn sollte dieses erreicht werden, so durfte der Tonsatz ein nur einfacher, in allen Stimmen gleichmäßig fortschreitender seyn, um dem Rhythmus des Gesanges genau sich anschließen zu können; tonkünstlerische Bedeutsamkeit war ihm nur in den Zusammenklängen vergönnt und ihren gegenseitigen Beziehungen. Nun war die Gabe des Sängers im Anbeginn allerdings die mehr schöpferische, die des Setzers eine, mehr in sorgfältiger Wahl zusammensetzende gewesen. Begannen aber erst die Keime der Entfaltung in ihr sich zu regen, so gestaltete sie nothwendig sich um in eine forterzeugende. Die zuerst nur äußere Veranlassung ihrer Thätigkeit, die gegebene

Melodie, wurde ihr nun wahrhaft Aufgabe, durch die Harmonie sollte die Schöpfung des Sängers sich vollenden, und wurde jene in solchem Sinne einmahl gefaßt, so mußte das Wirken dessen, der sie übte, nothwendig zu schaffender Kraft allgemach sich erheben. Nun auch konnten Sänger und Setzer einer werden, und aus dem Entfalten des Gegebenen das Schaffen des Ausgestalteten endlich erblühen. So haben wir es werden sehen in unserem Eccard, und nur in der evangelischen Kirche konnte es hervorgehen in der von ihm erfundenen Form des Festliedes. Denn nur in dieser Gestalt christlicher Gemeinschaft allein war ein innerer Zusammenhang vorhanden zwischen dem Gemeinegesange und dem Kunstgesange, den unser Meister durch jene Form zu lebendiger Anschauung brachte, und der, so lange es eine Kunst kirchlichen Gesanges gegeben, in ihr wohl hat gelockert, niemals jedoch gänzlich gelöst werden können. Von den durch Eccard als Festlieder für den Kunstgesang erfundenen Melodieen konnte freilich nicht leicht eine übergehen in den weiteren Kreis des Gemeinegesanges. Nicht etwa, weil sie dazu weniger geeignet gewesen wären, als manche andere, selbst um seine Zeit noch, aus dem viel ferneren Kreise des weltlichen Gesanges geschöpfte Weisen. Allein schon ihre eigenthümliche, in sich vollendete Ausgestaltung in harmonischem Satze ließ es nicht statthaft erscheinen, von einem solchen Ganzen nunmehr einen einzelnen Theil wieder abzulösen, um ihm eine andere, wenn auch verwandte Bestimmung zu geben. Die für Eccard gedichteten Lieder: „Freu' dich du werthe Christenheit" (von Peter Hagen) und „Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit viel Gutes widerfahren"*) (von Georg Reimann) waren zwar nach Rogalls Kern alter und neuer Lieder noch um 1735 zu Königsberg in kirchlichem Gebrauch**); allein jenes sang man damals nach der Melodie: „Wie's Gott gefällt, gefällt mir's auch," oder: „Durch Adams Fall ist ganz verderbt," dieses nach der des lutherischen Liedes: „Nun freut euch lieben Christengmein." Nur Artomedes Neujahrslied: „Nachdem die Sonn' beschlossen den tiefsten Winterlauf"***) könnte man um jene Zeit wohl nach Eccards Melodie noch gesungen haben; es ist an dem angegebenen Orte dafür mindestens keine andere, bekanntere, angegeben, obgleich deren allerdings vorhanden sind.†) Auch überwiegt hier die Singweise selbst die Ausgestaltung, in der ihr Tonsatz sich unter den übrigen nicht auszeichnet, und so konnte sie leichter wohl dem allgemeinen Kirchengesange erworben werden.

Auf dem Wege der Fortbildung des von seinen Vorgängern Begonnenen, durch geistreich forterzeugendes Entfalten des Gegebenen, erwuchs also Eccards Erfindung, und gestaltete sich in eine geschlossene vollendete Form, ohne dadurch eine fernere Entwickelung in einem anderen Sinne, als dem seinigen auszuschließen. In dieser Beziehung finden wir in seinen Vorgängern entfernte Andeutungen des von ihm Erfundenen, und in ihm wiederum aufdämmernde Blicke auf später Gebildetes. Näheres Hindeuten auf ihn bei Früheren, oder doch älteren Mitlebenden, möchte kaum nachzuweisen seyn, wenn man es nicht etwa bei einem Manne antreffen will, über den Einiges mitzutheilen eben nur an dieser Stelle sich Gelegenheit findet. Einen älteren Mitlebenden freilich wird man ihn kaum nennen dürfen, da er sechs Jahr später als Eccard geboren wurde, um 1559; einen früheren nur deshalb, weil die Werke, in denen man Andeutungen der erwähnten Art finden möchte, um einige Jahre früher erschienen waren, als Eccards Festlieder.

*) S. Beispiel Nro. 149.
**) S. daselbst S. 71. Nro. 66. S. 179. Nro. 162.
***) Ebendaselbst S. 47. Nro. 47. S. Nro. 150 der Beispielsammlung.
†) Von Gott will ich nicht lassen rc. Helft mir Gotts Güte preisen rc.

Adam Gumpeltzhaimer, geboren zu Trosperg in Baiern, aus dem elterlichen Hause durch die Strenge seines Vaters wegen jugendlichen Muthwillens vertrieben — er und sein Bruder hatten des Nachbarn Fenster mit Armbrüsten zerschossen — von seinem Großvater freundlich aufgenommen, bei nicht gemeinen Anlagen für die Tonkunst, zu dieser erzogen, seit 1581 Cantor zu Augsburg, ist der Mann, den wir meinen. Ein über ihn in neuester Zeit gesprochenes Wort — von Fétis in seinen Lebensbeschreibungen der Tonkünstler (Band IV. Seite 469) und in seiner, denselben vorausgeschickten philosophischen Übersicht der Geschichte der Tonkunst (B. I. S. CCXXII.) — weis't ihm eine bedeutende Stelle an in der Kunstgeschichte, stellt ihn, in gewisser Beziehung, sogar höher als Eccards Lehrmeister, Orlandus Lassus, und fordert daher zur Prüfung auf, wie viel etwa unser Meister ihm zu verdanken haben möge; zumahl Gumpeltzhaimer mit einigen Werken hervorgetreten ist, die man den Festliedern Eccards gleichartig halten könnte. Jenes rühmende Wort des neueren Geschichtsforschers lautet, dem Wesentlichen nach, wie folgt:

„Dieser jetzt wenig bekannte Tonkünstler verdiente doch, daß sein Name unsterblich wäre; denn ihn kann man betrachten als einen der Schöpfer jener kräftigen deutschen Harmonie, von der Händel, J. S. Bach und Mozart seitdem einen so schönen Gebrauch machten. Gumpeltzhaimer theilt diesen Ruhm mit Hans Leo Haßler, Christian Erbach und einer kleinen Zahl seiner Zeitgenossen; doch ist seine Überlegenheit in ihrer Art hervorragend genug, um ihm eine eigene Stelle zu verdienen. Der Verfasser dieses Buches hat einige seiner Tonsätze in Partitur gebracht, und mit Staunen und Bewunderung bemerkt, daß seine Ausweichungen, durchaus auf der Tonalität der neueren Zeit beruhend, stets lebhaft sind und unerwartet, aber doch angenehm und natürlich; Eigenschaften, von denen wir vor ihm kein Beispiel finden. Sein Styl, weniger reich an Formen als der des Orlandus Lassus, dessen Zeitgenosse er war, hat dennoch Reinheit und Anmuth. Der berühmte Capellmeister des Churfürsten (Herzogs) von Baiern, ohne in der Harmonie etwas zu erfinden, hat sich unsterblich gemacht durch die glückliche Anwendung dessen, was Andere vor ihm erfunden hatten: der arme Schulmeister von Augsburg, hat er gleich neue Bahnen geebnet, ist dennoch in der Dunkelheit geblieben."

Hier ist freilich nicht ausdrücklich gesagt, welche diese neue, durch Gumpeltzhaimer geebnete Bahn gewesen sey; man darf aber aus dem Zusammenhange schließen, daß die Meinung des Verfassers dahin gehe: er sey es, der die moderne Tonalität angebahnt, und nicht etwa, halb zufällig nur, eine neue Zusammenstellung im Sinne derselben gewagt, sondern sich ihrer bereits mit Bewußtseyn und Erfolge bedient habe. So ist es denn auch wirklich, und nähere Aufklärung darüber gewährt uns eine bezügliche Stelle aus Fétis philosophischer Übersicht der Geschichte der Tonkunst. Wir dürfen sie nicht übergehen, obgleich sie Anfangs unserm Gegenstande fremd scheinen möchte; ihr innerer Zusammenhang mit demselben wird sich im Fortgange dieser Mittheilungen entwickeln.

Seit dem 14ten Jahrhunderte — sagt Fétis, dem wir hier nur dem Sinne, nicht aber den Worten nach folgen, an dem angegebenen Orte — war jenes Verhältniß des mi gegen das fa verboten gewesen, d. h. die Verbindung des **letzten** Gliedes des Halbtones an der **ersten** Stelle seines Erscheinens in der diatonischen Leiter, mit dessen erstem Gliede an der letzten Stelle daselbst. Deshalb war auch die unmittelbare Folge zweier großen Terzen untersagt, denn in diesen klang, zwischen dem tieferen Tone der einen, und dem höheren der andern Terz, dieses verbotene Verhältniß der übermäßigen Quarte (des Tritonus) an; ein Verhältniß, das man im Zusammenklange nur alsdann duldete, wenn eines der Glieder desselben bereits zuvor gehört worden war, und nur fortklingend mit dem anderen verbunden wurde. Einen wirklichen

Leitton konnte deshalb die ältere Tonkunst nicht besitzen, und die Tonalität unserer Tage war damals unmöglich. Der wirkliche Leitton geht hervor aus dem gegenseitigen Widerstreben der vierten und siebenten Stufe der diatonischen Leiter, wodurch jene abwärts, diese aufwärts zu schreiten genöthigt wird; die Melodie, für sich genommen, führt ihn nicht herbei. Was die Tonlehre so bestimmt untersagt hatte, wurde aber durch einen glücklichen Instinct Monteverde's gewagt; er schuf dadurch die natürlichen Mißklänge der Harmonie, denn er erkannte den in der diatonischen Leiter enthaltenen Tritonus als rechten Hebel für die Ausweichung, und erfand dadurch die neue Tonalität, das chromatische Geschlecht. Ein Mann nur vor ihm, Adam Gumpeltzhaimer, bahnte diese Erfindung an, aber niemand hat seiner gedacht.

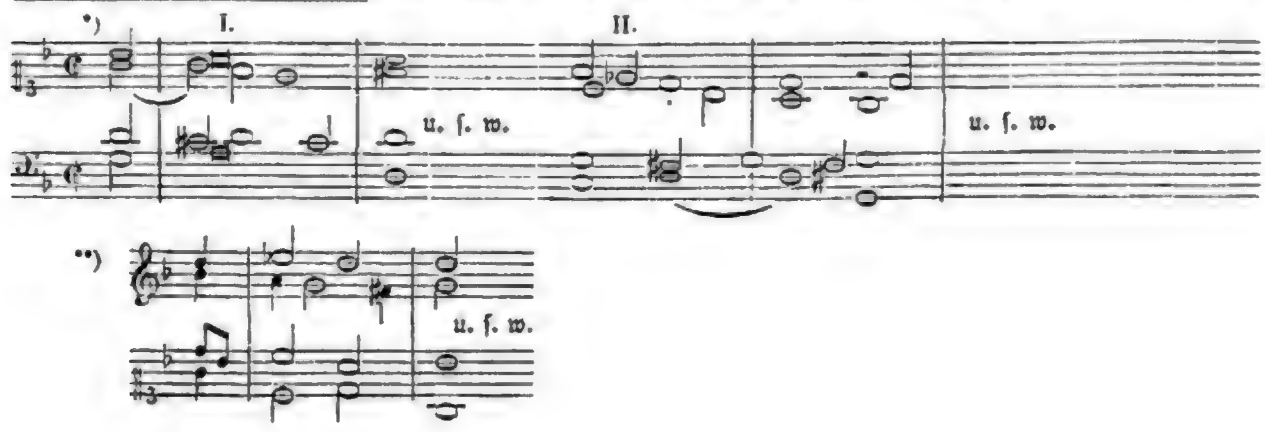
Vergleichen wir den Inhalt beider Stellen mit einander, so ist das Lob, das Gumpeltzhaimer beigelegt wird, allerdings ein sehr großes. Es wird ihm darin nachgerühmt, daß seine Stimmenverwebung leicht und anmuthig, seine Modulation kühn und doch natürlich sey, und daß alle diese Vorzüge darauf beruhten, daß er zuerst ein vor ihm unbeachtetes Verhältniß in der diatonischen Leiter, seinem wahren Wesen und seiner Bedeutung nach, erkannt habe. Wir wollen nun mit dem Verehrer des wackeren Mannes, nicht darüber rechten, daß er mit uns in der Art nicht übereinstimmt, den Ursprung des Leittones zu erklären. Erinnert sey nur daran, daß, wo wir, über den alten römischen Kirchengesang berichtend, seine Tonarten erwähnten — denen, als Octavengattungen betrachtet, der Leitton allerdings, und in den meisten Fällen sogar, nicht eignete — wir ihn zurückführten auf das Gesetz der harmonischen Tonentwicklung, in welchem wir auch die gegenseitigen Beziehungen der kirchlichen Tonarten begründet fanden, und daß wir daraus einen geschlossenen Kreis von Hülfstönen für die harmonische Entfaltung des diatonischen Systems herzuleiten versuchten. Chromatisch nannten wir in diesem Sinne jedes Hinaustreten über jenen Kreis, indem dadurch die Umfärbung einzelner Töne erfolgte, ohne daß sie aus den Bedingungen hervorgegangen wäre, welche die Entfaltung des Diatonischen mit sich brachte; wir würden also einer, durch den Tritonus, als einen diatonischen Mißklang, herbeigeführten Modulation, eben nicht vorzugsweise diese Benennung beilegen. Doch dieses bleibe auf sich beruhen, denn es ist unstreitig, daß der Tritonus ein sehr wesentlicher Hebel der Ausweichung ist, und daß er bei den älteren Tonkünstlern es auch da war, wo er nicht ausgesprochen erschien, wo das Gehör ihn nicht unmittelbar vernahm. Nun haben wir gezeigt, daß bei Eccard eben dieses Tonverhältniß nicht selten ausgesprochen vorkomme, daß es alsdann die Modulation vorbereite, doch bei dem letzten, sie entscheidenden Schritte, in der Regel nicht angetroffen werde. Seiner Beschaffenheit zufolge hat es in der That etwas Zwingendes, die Ausweichung nothwendig Herbeiführendes, sie schärfer Ausprägendes, und da wir in unserer Tonkunst daran gewöhnt sind, kommt eine jede, auf diesem Wege eingeleitete Modulation uns auch leichter, natürlicher vor. Wir haben Eccard darum gerühmt, daß, wo ein Zug der Sehnsucht, eines unwiderstehlichen Dranges auszudrücken war, er jenes Tonverhältniß anwendete, und rühmen ihn jetzt noch deshalb, daß er auf sinnige Weise in jener Anwendung sich beschränkte, und sich mit einer Andeutung begnügte.

Nachdem wir dieses, von unserer Entwickelung scheinbar abschweifend, vorausgeschickt, können wir nun unserem Gegenstande näher treten. Es ist uns nicht näher bezeichnet, wo Gumpeltzhaimer mit besonderem Erfolge des Tritonus für seine Modulationen sich bedient habe: es werden uns nur Motetten im Allgemeinen genannt, worin dieses geschehen sey, Tonsätze also, bei denen die Stimmenverwebung das Vorherrschende ist, und zugleich in sich selbst ein harmonisch vollständiges Ganze bildet. Gumpeltzhaimer hat aber auch geistliche Lieder gesetzt, und zwar bereits in den Jahren 1591 und 1594, sieben und vier

Jahre früher, als Eccards Festlieder erschienen. Würden wir in diesen eine Form antreffen, ähnlich der, die wir Eccard als eine von ihm erfundene nachrühmten; begegnete uns darin ein Reichthum an Ausweichungen, sinnig wie diejenigen, welche die Festlieder uns entgegenbrachten, und, wären diese in allen ihren Vorzügen wesentlich vermittelt durch jenes Tonverhältniß, dessen Bedeutung Gumpeltzhaimer zuerst erkannt haben soll, so würden wir freilich gestehen müssen, diesem Meister gebühre das Lob, das wir dann voreilig seinem treflichen Zeitgenossen beigelegt hätten.

Im Jahr 1591 erschien zu Augsburg bei Valentin Schönigk das erste Werk der gedachten Art von Gumpeltzhaimer, unter dem Titel: Neue teutsche geistliche Lieder mit dreien Stimmen, nach Art der welschen Villanellen ꝛc.; das zweite eben da um 1594, bezeichnet: „Würtzgärtleins teutsch und lateinischer Lieder Erster Theil, nach Art der welschen Canzonen mit vier Stimmen komponirt.“ Ein zweiter Theil dieses Büchleins kommt mit der Jahrszahl 1619 vor; die Voraussetzung, daß er dennoch mit dem ersten gleichzeitig seyn könne, wird durch die Zueignung des Meisters an die Gebrüder Caspar und Melchior Langemantel, Rathsherrn zu Augsburg, und Oberrichter des heiligen Römischen Reiches, widerlegt; sie lautet von dem Jahre des Druckes, und der erste Theil wird darin als vor fünf und zwanzig Jahren herausgegeben bezeichnet. Wir werden uns daher zunächst an die früher erwähnten Werkchen zu halten haben.

Ein großer Theil derselben bietet uns eigen erfundene Melodieen zu bekannten geistlichen Liedern, drei- und vierstimmig gesetzt; bald einfacher, bald mit größerem Anspruche auf kunstreiche Durchführung. So haben wir hier einen drei- und einen vierstimmigen Satz über das bekannte Sterbelied: „O Welt ich muß dich lassen“; einen vierstimmigen über das gleichartige: „Wenn mein Stündlein vorhanden ist“; einen über das Psalmlied: „Der Herr ist mein getreuer Hirt“, und über das Morgenlied: „Ich dank' dir, lieber Herre“. Bei allen diesen erscheinen nun nicht ihre bekannten Weisen, sondern neue, theils geschmücktere, theils solche, die aufmerksame Rücksicht auf Wortbetonung verrathen, und nicht, gleich den Kirchenmelodieen, mit größeren, allgemeineren, aber auch kräftigeren Zügen sich genügen lassen. Auch an Festgesängen fehlt es nicht. Der Lobgesang Simeons, nach Luthers Dichtung: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin“ wird uns in drei- und in vierstimmigem Satze geboten; der Lobgesang der Maria erscheint vierstimmig in Symphorian Pollio's Liede: „Mein' Seel' erhebt den Herren mein“; ein weniger bekanntes Osterlied: „Wie kömmt's, daß du so frölich bist“ finden wir zu drei Stimmen behandelt. Meist dürfen wir annehmen, daß die Oberstimme die Hauptmelodie führe, wenn es auch in einzelnen Fällen dadurch zweifelhaft wird, daß in ihr die Grundtonart des Ganzen nicht unvermischt sich darstellt. Was die Bezeichnung der dreistimmigen Gesänge als nach Villanellen-, der vierstimmigen als nach Canzonenart gesetzt betrifft, so dürfte es schwer seyn, das Bezeichnende dieser, hienach als verschieden vorausgesetzten Formen mit Schärfe abzugrenzen. Der Unterschied wird in der Art des Tonsatzes mehr, als in der Wendung der Melodie beruht haben, und wenn auch in den einen wie den andern dieser Lieder Nachahmungen vorkommen und Ähnliches über den einfachen Satz hinausgehende, so ist doch in den dreistimmigen die Grundmelodie mehr rein gehalten von fremden Einschaltungen und öfteren, nur versetzten Wiederholungen einzelner Zeilen oder auch Worte, als dies in den vierstimmigen der Fall ist. Schon hierin finden wir eine verhältnißmäßig größere und geringere Annäherung an Eccard. In den dreistimmigen (zugleich den älteren) Gesängen erscheint mehr eine melodisch-harmonische Entfaltung der Liedform, als solcher; in den vierstimmigen (den späteren) mehr eine motettenhafte Durchführung einzelner Melodiezeilen; dort also ein dem Festliede Ähnlicheres, hier ein davon Verschiedeneres, und mehr demjenigen Übereinkommendes, was

wir als Vorarbeiten zu demselben in der Betrachtung der Werke Eccards bezeichneten; ein noch nicht völliges, lebendiges Verschmolzenseyn der Liedform in die des Motetts. In dieser Art des Satzes könnte aber Gumpeltzhaimer dann immer nicht als Vorbild Eccards gelten, weil wir ihn damit erst um das Jahr 1594 hervortreten sehen, diesen aber bereits fünf Jahre zuvor, um 1589, in seiner vierstimmigen Behandlung des 128sten Psalms nach einer selbsterfundenen Singweise. Was aber die Villanellenart betrifft, so hatte in dieser Eccard schon um Vieles früher, in Gemeinschaft mit Joachim von Burgk sich versucht, in der Crepundia nämlich, und den dreißig geistlichen Liedern. Er hat also wohl kaum aus Gumpeltzhaimers Liedern einige Anregung in dieser Art erfahren. Auch hätten wir dann in jenen Villanellen, jenen Canzonen, immer nur zwei, vor beiden Meistern bereits bestehende Arten des Satzes, welche Beide als Gegebenes bereits vorfanden; und würden zwischen ihnen stets den wesentlichen Unterschied setzen müssen, daß der eine — Gumpeltzhaimer — sich ohne weiteres hielt an das Gegebene, dem andern aber — Eccard — es eine Anregung wurde zum Fortbilden und Ausgestalten. Wir dürfen hienach nicht behaupten, Gumpeltzhaimer habe unserem Eccard die Bahn geebnet für die Erfindung der melodischen Grundform, und der Art des Tonsatzes seiner Festlieder; dieser fand vielmehr in bereits Vorhandenem nur ferne Andeutungen des von ihm, fortbildend, Erfundenen. Allein er könnte ihm vielleicht Vorbild geworden seyn in Ausgestaltung des Einzelnen, zumahl in gewandter Führung der Stimmen bei dem Eintritte bedeutsamer Ausweichungen; und eben dieses könnte durch neue und geistreiche Anwendung des Tritonus geschehen seyn. Auch dieses habe ich nicht finden können. Es ist wahr, Gumpeltzhaimers Stimmenführung ist zumeist natürlich und leicht, seine Nachahmungen sind oft glücklich und sangbar; allein selten dienen sie dazu, irgend ein für die Grundtonart bedeutsames Tonverhältniß im Zusammenhange bezeichnend und kräftig hervorzuheben, wie wir es Eccard doch vorzüglich nachzurühmen hatten. Des Tritonus aber bedient er sich in den meisten Fällen eben nicht anders als dieser; in der Art, wie wir es unter andern bei dessen treflichem fünfstimmigen Gesange: „Mein' schönste Zier und Kleinod bist" anzumerken fanden. Allein die erste Einführung jenes Mißklanges auf solche Weise gebührt weder dem einen noch dem andern von ihnen; früher als bei ihnen kommt er in dieser Art bei Johann Gabrieli vor, in einem achtstimmigen Motett für das Weihnachtsfest: „O magnum mysterium, o admirabile sacramentum," das sich in der von diesem Meister um 1587 herausgegebenen Sammlung von Tonsätzen seines Oheims Andreas und einiger eigenen findet.*) Es erscheinen freilich bei Gumpeltzhaimer Stellen, wo der Tritonus, — oder, was damit als gleichbedeutend angesehen werden kann, die verminderte Quinte als dessen Umkehrung, — sogar frei, ohne Vorbereitung eintritt; so im achten Takte des vierstimmigen Liedes: „Ich dank' dir, lieber Herre."**) Hier ist er jedoch offenbar

nur ein in schrittweiser Fortbewegung der Stimmen sich ergebender Vorhalt der kleinen Sexte, und zugleich ohne allen Einfluß auf die Modulation. Andere Mahle aber hat ihn Gumpeltzhaimer nicht eingeführt, wo, in der Voraussetzung, daß er dessen Bedeutung für schärferes Ausprägen der Modulation erkannt, oder doch mit richtigem Gefühle geahnet hätte, er eine nahe Veranlassung zu seiner Einführung gehabt haben würde. So bei dem Gebrauche des Accordes der großen Secunde. Er läßt diese, wo er sie anwendet, in der Grundstimme ganz richtig um eine Stufe unter sich treten, während diejenige höhere Stimme forttönt, die, mit dem Basse zusammenklingend, jenes Tonverhältniß darstellt. Allein er gesellt diesem Zusammenklange dann nicht die Quarte und Sexte, deren erste, bei dem Abwärtsschreiten der Grundstimme, die Umkehrung des Tritonus einführen würde. Vielmehr verdoppelt er die fortklingende Stimme, durch welche die Secunde hervortritt, und fügt beiden nur noch die Quinte hinzu, so, daß diese ganze Fortschreitung nur erscheinen kann als Umkehrung einer, auf der fünften Stufe des Grundtons aufwärts vorgehaltenen Quarte. So finden wir die Secunde behandelt in dem siebenten Takte des vierstimmigen Liedes: „Mein' Seel' erhebt den Herren mein"; und ganz übereinstimmend in dem Psalmliede: „Der Herre ist mein treuer Hirt."*)

Oft endlich ist Gumpeltzhaimer reich an Modulationen, ohne auch nur eine einzige derselben durch den Tritonus herbeizuführen oder zu würzen. So in dem vierstimmigen Liede: „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin." In dessen erster Zeile weicht er aus in die fünfte Stufe aufwärts (D), in der zweiten kehrt er in die Grundtonart zurück; in der dritten leitet er die Melodie nach der vierten Stufe aufwärts (C), in der vierten, nach der dritten, kleineren, ebenfalls aufsteigend (B); Ausweichungen, die er beide, wie jene ersten zwei als in weiche, so hier als in harte Tonarten bezeichnet. Die fünfte und sechste Zeile endlich bringen die anfänglichen beiden Modulationen wieder. Wir werden es nicht tadeln dürfen, daß er hier nirgend von dem Mißklange Gebrauch machte, den er so oft und so glücklich angewendet haben soll, aber wir dürfen zweifeln, daß dieses, wenn es geschah, mit Wahl und Überzeugung geschehen sey.

Nach dem Gesagten leuchtet es ein, daß Eccard von diesem, sonst allerdings schätzbaren Meister Anregungen nicht empfangen konnte, welche derselbe zu geben außer Stande war, und daß zwischen beiden nur entfernte Beziehungen vorhanden sind. Auch waren beide auf ganz verschiedenen Gebieten thätig. Eccard gehörte mit seinem ganzen Streben der Kirche, Gumpeltzhaimer scheint mehr für häusliche Erbauung gearbeitet zu haben. Wo er sich auszeichnet, ist er gefühlvoll, fein, zierlich; kaum einmahl schwingt er sich auf zum Großartigen und Erhabenen**), während Eccards Schöpfungen dieses Gepräge auch da nicht verleugnen, wo sie heiter und anmuthig sind. Während dieser dahin trachtet, in seinem Festliede eine höhere Blüthe des Kunstgesanges aus dem Gemeinegesange zu entfalten, dem Gottesdienste zu größerer Zierde, ist jener nur bestrebt, eine heitere Form des weltlichen Gesanges geistlichen Zwecken dienstbar zu machen, und dem engeren Kreise der Familie eine edlere Ergötzung dadurch zu bereiten, als sie an jenem gefunden haben würde. Einige Kirchenweisen finden wir freilich auch in seinem Werkchen, vierstimmig gesetzt; so die

---

*) Das erste, so wie das ebenfalls vierstimmige „Mit Fried' und Freud' ich fahr' dahin" habe ich in die Beispielsammlung aufgenommen als Proben des Gumpeltzhaimerschen Tonsatzes, und sie eben unter seinen vorzüglicheren Gesängen ausgewählt. S. Beispiel Nro. 154. 155.

**) Seine Melodie zu dem Passionsliede: „Jesu Creutz, Leiden und Pein" (im zweiten Theile des Würzgärtleins Nro. 8) giebt, eben wie ihr Tonsatz, ein würdiges Beispiel davon; sie erscheint aber erst 1619, acht Jahre nach Eccards Dahinscheiden. S. Beispielsammlung Nro. 156.

der Weihnachtslieder: „Vom Himmel hoch da komm' ich her; Gelobet seyst du Jesus Christ,“ da er sonst gewöhnlich auch für gebräuchliche Kirchenlieder eigene Weisen zu erfinden pflegt. Diese befinden sich aber in dem zweiten Theile seines Würzgärtleins, der um 1619, acht Jahre nach Eccards Tode, zum ersten Mahle erschien. Allein angenommen auch, diese Sätze seyen um 1594, wenn auch nicht öffentlich erschienen, doch schon vorhanden, und Eccard bekannt gewesen, so ist kaum anzunehmen, daß dieser von denselben irgend berührt worden sey. Denn sie zeichnen sich höchstens durch lebhafte Bewegung aus, und schmuckreiche Wendungen der begleitenden Stimmen, so wie durch einen ohne Unterbrechung fortgeführten Gesang, dessen herrschende Melodie in der Oberstimme erscheint. Von kunstreicher Durchführung jener, so daß sie in jedem Theile als belebender Grundgedanke erschiene, ist hier nicht die Rede; es zeigt sich nur, höchstens mit etwas mehr Gewandtheit, dasjenige, was unter ähnlichen Bedingungen auch schon die Meister der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts zu erreichen wußten. Der blos fortübende Tonkünstler, wie er es geblieben, darf daher mit dem fortbildenden auf keine Weise verglichen werden; mag er mit Ehren und Anerkennung genannt werden können, in der Geschichte der Kunst gebührt ihm nur eine untergeordnete Stelle, während Eccard, einmahl erst wieder der Vernachlässigung und Vergessenheit entrissen, in seinen Werken dauernd fortleben wird.

Indem ich nun hier von ihm scheide, mit dem Wunsche, daß die Bemühungen, die ich ihm mit treuer Liebe gewidmet, sein Andenken neu beleben mögen, werde ich in der Erinnerung zu seiner Vaterstadt und ihren Umgebungen hingeleitet, und es erscheint mir ein Bild, in welchem die Eigenthümlichkeit seines Schaffens und Wirkens sich lebendig und anschaulich abspiegeln dürfte.

Südwärts von Mühlhausen, auf einem, von dort aus sanft ansteigenden Abhange, entspringt eine Quelle, noch jetzt, nach einem im dreißigjährigen Kriege zerstörten, seitdem nicht wieder aufgebauten Dorfe, der Poppenroder Brunnen genannt. Auf steinernen Stufen, rings von dichtbelaubten, hohen Bäumen umgeben, steigt man hinunter zu ihrem weiten Wasserbecken, und schaut hinab in den reinsten, klarsten Spiegel. An einem stillen, heiteren Tage, um die Zeit zwischen Abendröthe und Dämmerung, ist ihr Anblick in der That zauberhaft. Aus dem Dunkel der sie dichtbeschattenden Bäume, deren Laub in ihr wiederscheint, tritt sie hervor, krystallhell, auf ihrem Grunde erkennt man frisch und saftig grünende Moose, deren lichtere Farbe unter der dunkleren der abgespiegelten Baumwipfel hervorscheint, eine anmuthige Täuschung für das hinunterblickende Auge, das jene in wunderbarer Verklärung zu erblicken wähnt. Doch ist es nicht ein erfreuliches Bild allein, das diese Quelle gewährt. Sie strömt reich und voll hinunter gegen die Stadt, sie treibt die Mühlen, von denen diese ihren Namen trägt, sie ergießt sich durch dieselbe, sie erfrischend, säubernd, erheiternd, belebend. Aber die Einwohner der Stadt wissen auch diese Gabe Gottes wohl zu schätzen. Dreimahl im Jahre, an bestimmten Tagen, wandern die Knaben, die Mädchen, die Lehrer, von der Menge begleitet, zu ihr hinaus, auf dem Wege Lob- und Danklieder anstimmend, nach den Weisen alter Meister, wie dieser sangreiche Ort deren viele hervorgebracht hat. Dicht drängt sich Alles auf den Stufen, die zu dem Wasserbecken hinabführen; andächtig, entblößten Hauptes, hört man einem Dankgebete zu, im Herzen es still wiederholend. Wie leicht beut sich da die Erinnerung an den geistlichen Fels, von dem die Dürstenden in der Wüste getrunken, an den Brunn des Wassers, das in das ewige Leben quillet! Die Mädchen winden aus Blumen mannichfacher Farben einen Kranz, der den ganzen Umkreis des Beckens umschließt, aber sie erfreuen sich auch daran, kleinere Kränze von allen Blumen der Jahreszeit, oder duftige Sträuße, mit Steinen beschwert, hinabzuwerfen. Denn sobald eine Blume

hinabtaucht unter den Wasserspiegel, ist es, als wenn ihr Farbenglanz einen neuen, verklärten Schmelz durch ihn empfange, als wenn die Rose, die Lilie, durchsichtig werde und blinkend, gleich dem Rubin oder Demant, ohne jedoch ihr eigenstes Wesen dabei einzubüßen.

Eine ähnliche Gabe, wir dürfen es sagen, war dem reinen und frommen Gemüthe unseres Meisters gewährt; was sich versenkte in dessen Tiefe, strahlte neu verklärt zurück aus demselben; nicht als eine flüchtige Erscheinung, sondern festgehalten durch die Kraft der tüchtigsten, gediegensten Kunstfertigkeit. In seinen Festliedern gewinnen die Bilder heiliger Geschichten bald den zarten Schmelz heiliger Anmuth, bald strahlen sie uns entgegen mit dem hellen Glanze des ewigen Lichtes, das hineinleuchtet in die dunkle, sündige Welt. Wir sehen Maria, wie sie hofnungsreich über das Gebirge geht zu der geliebten Freundin, und ihre Lippen öfnet zu hohem Lobgesange; wir hören sie preisen als die auserkorne Jungfrau, die den Erlöser geboren, und unserem innern Auge erscheint lebendig die Schaar der verkündenden Engel, deren himmlischer Glanz die staunend freudigen Hirten umleuchtet. Wir schauen den greisen Simeon, wie er von dem hehren Glanze, der festlichen Pracht des alten Tempels umgeben, den kindlichen Erlöser in seine Arme nimmt, und nun gern von hinnen scheiden will, da er den Verheißenen gesehen, den Trost Israels, das Licht der Welt. Erscheint uns dann auch das Bild des Heilandes in der ganzen Tiefe seines bitteren Leidens, so verklären es doch wiederum jene vollen, ernsten, lichten Töne, welche die Seeligkeit dessen preisen, der herzlich glaube an seine erlösende Kraft, der in dem leidenden Gotteslamme erkenne das ewige Opfer für die Sünde aller Welt.

In der klangreichen Seele unseres Meisters entfalten aber auch die alten heiligen Gesänge der evangelischen Kirche erst ihre rechte, volle Bedeutung. Hat er ihre Tonweisen auch nicht geschaffen, gleich denen seiner Festlieder, so erscheinen sie doch, durch seine Harmonieen belebt, gleich einer neuen Schöpfung, in der innigsten Freudigkeit enthüllen sie die ganze Tiefe ihres Wesens. An seinen Tönen fühlen wir uns neu gestärkt, gereinigt, erbaut; heiliger Friede wohnt in ihnen, neben der gesundesten, frischesten Kraft. So waren sie seinen Zeitgenossen ein labender, erquickender Quell, eine Stärkung für die Mühen eines damals vielfach angefochtenen, verworrenen Lebens; die tiefgehende Wirksamkeit des frommen Geistes, dessen schöpferischer Kraft sie entströmten, dessen künstlerische Tüchtigkeit das innerlich geschaute Bild dauernd festzuhalten vermochte, bethätigte sich, über das irdische Leben des Meisters hinaus, an seinem Lehrlinge und Freunde Stobäus, an einer durch das Preußenland weit verbreiteten, auf ihn gegründeten Schule heiligen Gesanges; auch da lebt sie noch fort, wo man seines Namens und seiner Werke vergessen hat. Doch wahrlich! wenn diese, die wir wohl Tonbilder nennen dürfen, wie bisher in nur kleinem Kreise, einst allgemeiner wieder in das Leben treten, werden sie dem offenen, empfänglichen Sinne das seyn, was sie den Zeitgenossen Eccards gewesen. Denn er war ein reiner Spiegel des Höchsten, und darin liegt die Gewähr für die Dauer seiner Schöpfungen.

Schlußwort.

In wenige Worte fassen wir, auf die durchmessene Bahn zurückblickend, nun dasjenige zusammen, was auf unserer Wanderung durch das erste Jahrhundert der Kirchenverbesserung uns beschäftigte.

Als um den Beginn des Jahrhunderts, an dessen Grenze wir nun gelangt sind, das lebenskräftige Wort, die entschlossene That eines seltenen Mannes das in den Gemüthern Aller lange angeregte

Bedürfniß einer Reinigung der christlichen Kirche zu hellem Bewußtseyn erweckt hatte; als die heilige Schrift, bisher in dem ausschließenden Besitze eines bevorrechteten Priesterstandes, den Gläubigen wieder aufgeschlossen war, da wurde das heilige Wort der Offenbarung nicht allein laut in der Predigt, sondern auch im Gesange. Reichlich sollte es wohnen in der Gemeine Gottes, in mannichfaltigen Keimen neuer Gestaltungen sollte es sich bewähren als ein ächtes Wort des Lebens. Der geistliche Gesang der Gemeine in der Muttersprache, nur in spärlichen, vereinzelten Bächlein hervorgebrochen, machte sich nunmehr kräftiger Bahn, immer tiefer und reicher anschwellend bis zu einem mächtigen Strome. Den Inhalt gewährte ihm vor Allem, was die Schrift an heiligen Gesängen beut, was in der älteren Kirche, wenn auch dem Volke unzugänglich durch fremde Sprache, aus uralter Zeit sich fortgepflanzt hatte: das Psalmbuch, anknüpfend in seinen Liedern an die Schicksale des israelitischen Volkes und seiner Häupter, aber geheimnißreich, weissagend, einer neuen Gnadenzeit Verkünder, in ewigen Worten seine Gültigkeit für alle Zeiten beurkundend; neben ihm jene frühesten Blüthen eines neuen heiligen Gesanges in den Erzählungen des Lucas, von dem der Geburt des Herrn ahnungsvoll Vorangegangenen, und seinen ersten kindlichen Tagen; endlich die erneute, reine, biblische Lehre selbst, und was nun, durch alles dieses neu angeregt, erweckt, belebt, in frommer Begeisterung die Gemüther bewegte. Die Form gaben die Weisen des Priestergesanges der alten Kirche, vor Allem aber die des Volksliedes. Diese waren, gleich ihm selbst, Erzeugnisse unbewußten Kunsttriebes, mächtigen inneren Dranges, laut werden zu lassen, was in Lieb' und Leid, in Scherz und Ernst, in Sinnigkeit und Übermuth die Gemüther bewegte. Aber die ältere Zeit hatte in Ahnung und Erwartung der jetzt gekommenen, auch Heiliges gesungen in Lauten der Muttersprache. Um so lieber wurde dieses ergriffen, als ein werthes Besitzthum; in seinen Melodieen unbedingt, während man dem Inhalte nur das abstreifte, was nicht bestehen konnte vor der Schrift, der allgemeinen, unverbrüchlichen Richtschnur der Lehre wie des Lebens. Sie sey herbeigekommen, die Stunde, so dachte und redete man mit dem Apostel, aufzustehen vom Schlafe, das Heil sey näher gekommen als man geglaubt, die Nacht sey vergangen, der Tag herbeigekommen; nun gelte es, die Werke der Finsterniß abzulegen, die Waffen des Lichtes anzuthun. Die Töne, die aus ihnen gebildeten Weisen, seyen eine köstliche Gabe, ein herrliches Geschöpf Gottes, aber erklingen dürften sie nicht zu Worten falscher Lehre, abgöttischen Preises, unreinen, fleischlichen Begehrens; abgethan müsse werden, was dieser Art an ihnen hafte. Die Weisen des Volksliedes wurden so ihrer alten Bestimmung ganz entzogen, und einer neuen, reineren geweiht; als Formen des Gesanges blieben sie unangetastet, es wäre denn, daß etwas in ihnen ihrem heiligeren Berufe widerstrebt, und zu einer Umbildung gedrungen hätte, damit sie ihn würdig erfüllen könnten. Selten durfte es geschehen; aber stets geschahe es mit sinniger, zarter Schonung, die auch da geübt wurde, wo altersgraue Formen ursprünglich heiligen Gesanges dem Verständnisse der Gegenwart näher zu bringen waren, ohne doch ihr Eigenthümlichstes dabei zu verwischen. So wuchs das Heilige in das Volksmäßige, so dieses hinein in jenes; aus der Verschmelzung des wesentlich Eigenthümlichen beider, dort der Tonart, hier des Rhythmus, gingen neue Formen heiligen Liedergesanges hervor. Diese neuen, jene älteren, gereinigten, umgeschaffenen, auch wohl nur entlehnten Formen, ergriff nun die schon damals auf namhafte Höhe gestiegene Kunst des Tonsatzes; durch sie belebt und geschmückt, sollten sie auch ihr wiederum in tieferem Sinne neues Leben einhauchen. Es bewährte sich hier das Wort des ersten Urhebers jener großen Bewegungen, die, das Leben jener Zeit in seiner Gesammtheit ergreifend, ein jedes Gebiet des Kirchlichen gewaltig durchdrangen: durch das Evangelium sollte die Kunst nicht zu Boden geschlagen werden, alle

Künste vielmehr sollten dem Dienste Dessen geweiht seyn, der sie gegeben und geschaffen habe. Die Kunst war bestrebt, die Jugend durch die Form für den Inhalt zu gewinnen; die Schule sollte das Mittel werden, Beides, die Kunst, und durch sie die rechte Erkenntniß des Schöpfers und Erlösers zu fördern. Dennoch stand die Kunst, wie es in der alten Kirche gewesen, der Gemeine oft als ein Fremdes gegenüber bei dem Gottesdienste. Mit ihrem Gesange war diese zwar heimisch geworden in der Kirche, auch der Kunstgesang schloß sich allgemach den Formen desselben an, doch zumeist nur als einer Veranlassung, den ganzen Reichthum seiner Mittel an ihnen darzulegen, auf eine Weise, die nur dem unmittelbar theilnehmenden, kundigen Mitsänger gestatten konnte, zu vollem Verständnisse zu gelangen, nicht dem bloßen Hörer. Enthielt sich der Tonmeister auch des Prunkens mit den Mitteln seiner Kunst, war er bestrebt, schlicht und einfach zu bleiben, so verhüllte er doch in seinem Satze, einem alten Gebrauche zufolge, das der Gemeine wesentlich Angehörende, die Singweise; dasjenige, was ihr faßlich, auch das Verständniß der Kunst ihr allein zu erschließen vermochte. Die Melodie schritt fort in einer Mittelstimme, in der Höhe und Tiefe bewegten sich andere über und unter ihr, oft mußte der Hörer, da er jene nicht deutlich vernahm, ungewiß bleiben, welche Aufgabe der Tonmeister sich gestellt habe. Die Kunst sollte erhalten bleiben zur Verherrlichung des Schöpfers; die Gemeine, so erheischte es der Sinn der sich verjüngenden Kirche, sollte thätig Antheil haben an dem Gottesdienste; Beidem war nicht zu genügen ohne Erneuung der Kunst; diese selbst strebte aus innerer Nothwendigkeit einer vollkommenen Entfaltung des Tonlebens entgegen; mit Macht drängte Alles nach einem gleichen Ziele hin. Wie aber war es zu erreichen? Schien es nicht, man müsse für die Kirche nun den tiefsinnigsten Erzeugnissen der Setzkunst ganz entsagen, als dem Verständnisse der Mehrzahl entzogen, für gemeinsame Erbauung unausgiebig? Und doch, waren diese nicht das Beste, was in dieser Richtung der menschliche Geist geschaffen? Schienen sie nicht der würdigste Schmuck für die kirchliche Feier, konnte es nur verträglich seyn mit der reicheren Entfaltung des Tonlebens, nach der man sich sehnte, ein solches Errungene wiederum aufzugeben? Dagegen sträubte sich der innere Sinn, ahnend, daß hier noch ein reicher Schatz zu heben seyn werde, gelänge es nur, seine Spur zu finden; stets aber besorgend, nur der Weg der Entsagung werde endlich der richtige bleiben. Ein für Reinheit der Lehre wie des Gottesdienstes rüstig wirksamer Geistlicher, Lucas Osiander, entschloß sich zuletzt, den Kunstgesang des Sängerchors der Gemeine völlig dienstbar unterzuordnen, ihn alles Schmuckes soweit zu entkleiden, daß er durch seine Tonfülle nur die Weisen des Gemeinegesanges schmücke, sie einem Jeden vernehmlich erklingen lasse, und so, wenn auch zunächst nur leitend und zusammenhaltend, den allgemeinen Kirchengesang doch in das Kunstgebiet erhebe. Vorangegangen darin waren ihm um einige Jahre jene Tonmeister, die, geraume Zeit nur Setzer — einen gegebenen musikalischen Grundgedanken in mancherlei Formen kunstmäßig Durchführende — nun auch als Sänger hervortraten, Erfinder von Melodieen in liedmäßiger Form; Tonmeister, die bis dahin nur thätig für Kunstverständige, nunmehr auch für das Volk zu bilden begannen. Dieses hatte bis dahin die Weisen seines geistlichen Gesanges aus sich selber erzeugt, die Begabteren aus seiner Mitte hatten sie ihm aus innerem Drange, aus voller Brust gesungen, es hatte sie freudig von ihnen empfangen, sie waren Gemeingut geworden durch den allgemeinen Anklang, den sie fanden, die Namen ihrer Urheber waren verschwunden, diese hatten nur dem, was in Allen lebte, ihre Stimmen geliehen. Als nun Sänger und Setzer sich einten, als der Kunstgesang den Gemeinegesang wahrhaft als seine Aufgabe zu betrachten begann, da war die rechte Zeit der Entfaltung einer neuen Blüthe gekommen, den Entsagenden sollte der Schatz, dessen Spur sie lange vergebens nach-

gegangen waren, nun wirklich zu Theil werden, sie sollten nicht, wie sie gefürchtet, das bis dahin Errungene aufgeben dürfen. Eine Kunst, die in einfachen, großartigen, lebendigen Zügen den Geist der Weisen des Gemeinegesanges erschloß, indem sie durch den Sängerchor ihn trug und stützte, hatte ihn sich gewonnen; ihr war es vorbehalten, aus ihm, mit ihm vereint, und wenn endlich auch in dem Sinne ihm gegenüber, daß sie für einen Theil ihrer neuen Schöpfungen nur das stille, andächtige Hören der Gemeine, nicht ihre thätige Hülfe ansprach, doch Allen eingänglich, verständlich, eine schöne höhere Blüthe zu erringen; eine höhere, weil sie dabei des vollen Reichthums der Mittel mächtig blieb, mit denen sie zuvor so siegreich gewaltet hatte. So entstanden die Choräle, so das Festlied Johann Eccards, des edlen Meisters, dessen kirchliches Wirken wir zuletzt betrachtet haben, in wahrhaft evangelischem und deutschem Sinne, eine ächte Vermählung des Kunst- und Gemeinegesanges. Das Festlied, von dem rein Liedmäßigen aus hinstreifend bis an die Grenze des alten kunstreichen Motetts, aber auch da noch jenes Formen kenntlich erhaltend, und dem allgemeineren Verständnisse dadurch begegnend, blieb dem Kunstgesange ausschließend vorbehalten, also dem Vortrage durch den Sängerchor; der Choral erschien nunmehr in kunstreich gegliederter Harmonie, und alle Mittel des Tonsatzes aufbietend, im Gegensatze seiner vorangegangenen, schlichten Behandlung. In dieser Gestalt blieb jedoch die Singweise unzertrennt, unverändert; in großen, kenntlichen Zügen ausgeprägt, war sie der Gemeine deutlich vernehmbar, und diese konnte mit ihrem Gesange sich an sie lehnen. Mag nun auch für diesen eine Weile noch die ältere, einfachere Weise der Begleitung durch den Sängerchor vorgezogen worden seyn, so bahnte doch die neue einer noch wirksameren, kräftigeren zuerst den Weg. Es war die durch die Orgel, deren Tonmitteln die neue Art der Behandlung des Satzes vollkommen angemessen, also auch geeignet war, die Kunst dem Gemeinegesange auf eine Art zu gesellen, wo sie keines ihrer Vorzüge sich entäußern durfte, während sie jenem eine um Vieles mehr sichere, kräftigere Stütze bot, als zuvor.

So gestaltete sich das Verhältniß des evangelischen Gottesdienstes zur Tonkunst im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts. An der Liedform wuchs diese Kunst heran in der neuen Kirche, während ihr Gottesdienst im Allgemeinen, nur das Schriftwidrige beseitigend, an die Formen des römischen sich lehnte, bei einzelnen Festen selbst die alte Kirchensprache für den eigentlich liturgischen Theil des geistlichen Gesanges so lange beibehaltend, bis er in die Muttersprache übertragen, oder durch ursprünglich in ihr Gedichtetes, dem Sinne der gereinigten Lehre Gemäßeres, ersetzt war. Daß aber frühe schon bei der für den Hauptgottesdienst (bis auf den Canon) erhaltenen Form der Messe, die dabei üblichen, sonst durch den Chor vorgetragenen Gesänge, nun zu Liedern für die Gemeine geworden waren: — Kyrie Vater in Ewigkeit; — Allein Gott in der Höh' sey Ehr'; — Wir gläuben all' an einen Gott; — Jesaia dem Propheten das geschah; — O Gottes Lamm unschuldig; — giebt uns die Überzeugung, wie tief die Liedform in die ganze neue Gestalt des Kirchenwesens eingedrungen war, so daß eine gesunde, neue Entfaltung der Tonkunst aus ihr allein hervorgehen konnte; jener Kunst, die der gereinigten Kirche am nächsten stand, von ihr am höchsten gehalten wurde.

Eine Richtung des Protestantismus allein, die zwinglisch-calvinische, wie sie überhaupt nur das von der Schrift Gebotene anerkannte, verschloß eine Weile in herbem Sinne der Entsagung der Kunst die Kirche überall, oder öfnete sie nur den Psalmen. Nicht in dem frischen Sinne, wie die Lutherischen in ihren Liedern die ewige Bedeutung dieser heiligen Gesänge, ihre tröstende, erhebende, erbauende Kraft für alle Zeiten, durch neue, lebenskräftige Sprossen jenes uralten Stammes bewährten. Einer in

bestimmtem Geiste der Lehre umschreibenden, gemessenen Übertragung der Psalmen, nach stehenden Gesanges-, ja Satzformen, war allein der Eingang in das Heiligthum bei Jenen geöfnet; so nur, hieß es, werde Gottes Wort in rechtem Sinne in ihm heimisch, und der Mensch preise seinen Schöpfer und Erlöser durch dasjenige, was er selber ihm durch den heiligen Geist in den Mund gelegt, während alles Andere seinem Preise nicht zieme. Eine unerfreuliche, alle lebendige Entwicklung ausschließende Strenge! Hier wurde nicht einmahl, wie in der alten Kirche, ein ächtes Abbild des Ursprünglichen in getreuer Übertragung bewahrt; eine breit auslegende Umschreibung trat an dessen Stelle, sie hielt das der Gegenwart fremd Gewordene seines thatsachlichen Inhaltes in allen Einzelheiten fest, ohne dadurch mehr als ein äußerliches Aneignen zu gewinnen, während die ehrwürdige Färbung des Alterthums verloren ging. Was innere, lebendige Erfahrung den Geprüften durch jene alten heiligen Lieder in der Gegenwart neu gelehrt, wurde verschmäht, zurückgewiesen wurden die Früchte des Geistes, die sie in ihnen gereift hatte, man vergaß des Gebotes von dem reichlichen Wohnen des heiligen Wortes in der Gemeine! Darum ist es, in Deutschland zumahl, nicht lange dabei geblieben; ja, ein Unternehmen ähnlicher Art, das im Sinne der lutherischen Lehre im folgenden Jahrhunderte bestimmt war, die calvinischen (Lobwasserschen) Psalmen durch eine andere Umschreibung, als stehender Kirchengesang, zu verdrängen, hat nicht Wurzel gefaßt, wiewohl man den größesten Tonmeister jener Zeit, den gefeierten Schütz, dafür mit in Anspruch genommen hatte. Ein sicherer Beweis von der Regsamkeit und Frische des Lebensdranges, der, durch die Kirchenreinigung geweckt, auch die Kunst mit neuer Triebkraft durchdrungen hatte.

Einer anderen Zeit gehen wir nunmehr in dem folgenden Jahrhunderte entgegen. Der heilige Gesang unter den Evangelischen in Deutschland hatte sich bisher in sich selber fortgebildet; eine neue Gestaltung stand ihm nun bevor durch die Berührung mit der im Süden auf einem anderen Wege, unter anderen Bedingungen, in ganz abweichendem Sinne, sich entwickelnden geistlichen Tonkunst der alten Kirche. Nicht der Kunstgesang allein erfuhr diese Einwirkung, obgleich sie zumeist auf ihn sich ausdehnte; auch der Gemeinegesang blieb davon nicht unberührt. Die Kunst in älterem Sinne blieb am längsten dort heimisch, wo sie zuvor die höchste Stufe erstiegen hatte; die neue keimte dort auf, wo die Berührung mit dem Auslande am lebendigsten vermittelt wurde durch jenen Tonkünstler, auf den wir oben gedeutet; ihn, den Zögling Gabrieli's, eines der hervorragendsten Meister Italiens, der nicht allein die Zeit des Alten und des Neuen nur erlebt hatte, sondern von Beidem tief innerlich berührt, und zu eigenthümlichen Schöpfungen angeregt worden war.

Nicht das Ende des Jahrhunderts allein ist es also, das uns hier ein bestimmtes Abgrenzen unserer Darstellung auferlegt, auch ein innerer Grund veranlaßt uns dazu. Sie hat ihren Zweck erreicht, wenn das Bild, das sie bisher zu geben versuchte, den Lesern als ein in sich vollständiges, anschauliches erschienen ist, wenn das Wirken und Leben des Meisters, der uns zuletzt beschäftigte, in der That als die Blüthe der ihm vorangegangenen Zeit sich bewährt hat.

Verzeichniß der Musikbeilagen nach ihrer Folgeordnung, und nach den Urhebern der Tonsätze.

Die beigefügte Jahrszahl zeigt das Druckjahr an; das bei einem Tonsatze stehende *, daß der Tonsetzer (mindestens wahrscheinlich) auch Erfinder der Melodie ist.

I. Tonsätze ohne Namen ihrer Urheber.

1. Christ ist erstanden. (1513.) Vierstimmig.
2. Aus tiefer Noth ꝛc. (1540.) Zwei Strophen. Vierst.

II. Tonsätze mit den Namen ihrer Urheber.

Johann Walter.

1. Joseph, lieber Joseph mein ꝛc. (1544.) Fünfst. (Resonet in laudibus.)
2. Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc. (1551.) Vierst.

Ludwig Senfl.

3. Da Jesus an dem Kreuze hing ꝛc. Zweite Strophe: Das erst' Wort red't Gott ꝛc. (Handschriftlich, ohne Zeitbestimmung.) Vierst.
4. Gelobet seyst du Christe ꝛc. (1544.) Fünfst. (O du armer Judas.)
*5. Also heilig ist der Tag ꝛc. (1544.) Sechsst. (Salve festa dies etc.)
6. Christ ist erstanden ꝛc. (1544.) Sechsst.
7. O Herre Gott begnade mich ꝛc. (1544.) Vierst.* [S. 180.]
8. O allmächtiger Gott, dich lobt der Christen Rott ꝛc. (1544.) Vierst.* [S. 180.]
9. Der ehlich' Stand ꝛc. (1544.) Vierst.* [S. 181.]
10. Veni sancte spiritus etc. (1564.) Achtst.
11. Diffugere nives etc. (1534.) Vierst.*

Heinrich Finck.

12. Freu' dich du werthe Christenheit ꝛc. (Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.) } (1536.) Vierst.

Georg Rhau.

13. Christum wir sollen loben schon ꝛc. (A solis ortus cardine etc.) } (1544.) Vierst.

Martin Agricola.

14. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. (1544.) Vierst.

Balthasar Resinarius.

15. Nun bitten wir den heiligen Geist ꝛc. }
16. Christ lag in Todesbanden ꝛc. } (1544.) Vierst.

Benedict Ducis.

17. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc. }
18. Nun freut euch, lieben Christengmein ꝛc. } (1544.) Vierst.

Lupus Hellinck.

19. An Wasserflüssen Babylon ꝛc. (1544.) Vierst.

Johann Stahl.

20. Nun laßt uns den Leib begraben ꝛc. (1544.) Fünfst.* [S. 200. 277.]

Georg Forster.

21. Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc. (Vom Himmel kam der Engel Schaar ꝛc.) } (1544.) Fünfst.

Hans Kugelmann.

22. Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc. (1540.) Fünfst.* [S. 207.]
23. Allein Gott in der Höh' sey Ehr' ꝛc.* } [S. 210.]
24. Ein' feste Burg ist unser Gott ꝛc. } (1540.) Dreist.

Claude Goudimel. (1565.)

25. Ainsi qu'on oit le cerf bruire etc. Ps. 42.
26. Miséricorde au poure vicieux etc. - 51.
27. Oh Dieu, la gloire qui t'est due etc. - 65.
28. C'est en Judée proprement etc. - 76.
29. A Dieu ma voix j'ai haussée etc. - 77.
30. Chantez gayement etc. - 81.
31. Oh Dieu, tu cognois qui je suis etc. - 139.

} Vierst.

Claudin le Jeune. (1613.)

32. Gott stehet in seiner Gemeine ꝛc. Fünfst. Ps. 82.
Dieu est assis en l'assemblée etc.
33. Ihr Völker auf der Erden all ꝛc.
Vous tous, qui la terre habitez etc. Vierst. - 100.
34. Ich dank' dir Herr, von Herzen rein ꝛc.
Du Seigneur Dieu en tous endroits etc. Fünfst. - 111.
35. Ich lieb' den Herren, und ihm drum danksag' ꝛc.
J'aime mon Dieu, car lors que j'ay crié etc. Vierst. - 116.
36. Mein Herz sich nicht erhebet sehr ꝛc.
Seigneur, je n'ay point le coeur fier etc. Vierst. - 131.
37. Zu Gott dem Herren ich mein' Stimm' aufheb' ꝛc. Fünfst.
J'ay de ma voix à Dieu crié etc. - 142.

Anton Scandelli.

38. Allein zu dir Herr Jesu Christ ꝛc. (1575.) Sechsst.
39. Lobet den Herren, denn er ist sehr freundlich ꝛc. (1568.) Vierstimmig.* [S. 412.]

Leonhart Schröter.

40. Veni creator spiritus etc. (1587.) Sechsst.
41. Freut euch ihr lieben Christen ꝛc. (1587.) Vierst.* [S. 342.]
42. Lobt Gott ihr Christen allzugleich ꝛc. (1587.) Fünfst.

Jacob Meiland.

43. Sey Lob und Ehr' mit hohem Preis ꝛc.
(Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.) (1575.) Fünfst.
44. Herzlich thut mich erfreuen ꝛc. (1575.) Vierst.* [S. 340.]

Samuel Marschall.

45. Ach Gott vom Himmel sieh darein ꝛc.
46. Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.
47. Wie nach einer Wasserquelle ꝛc. Ps. 42.
48. Zu dir aus Herzengrunde ꝛc. Ps. 130.
(45–48: 1594.) Vierst.)

David Wolkenstein.

49. Schau wie lieblich und gut ꝛc. (1583.) Vierst.

Lucas Osiander. (1586.)

50. Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc.
51. Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc.
52. Der Thöricht' spricht, es ist kein Gott ꝛc.
53. Fröhlich wollen wir Alleluja singen ꝛc.
54. Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.
(50–54: Vierst.)

Seth Calvisius.

55. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc.* [S. 416.]
56. Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr ꝛc.
57. Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc.
(55–57: (1597.) Vierst.)
58. Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc. (1621.) Sechsst.
59. Rex Christe factor omnium etc. (1597.) Vierst.

Bartholomäus Gese. (Gesius.) 1601.

60. Gott hat das Evangelium ꝛc. Fünfst.
61. Ein' feste Burg ꝛc. Vierst.
62. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. Vierst.
63. Christ lag in Todesbanden ꝛc. Vierst.
64. Christe, der du bist Tag und Licht ꝛc. Vierst.
(Christe qui lux etc.)
65. Du Friedefürst, Herr Jesu Christ ꝛc. Fünfst.

Hieronymus Prätorius. (1604.)

66. Was mein Gott will, das gscheh' allzeit.
(Il me suffist de tous mes maulx.)
67. Ach wir armen Sünder ꝛc.
(O du armer Judas ꝛc.)
68. Sie ist mir lieb die werthe Magd ꝛc.
(Ach Lieb' mit Leid ꝛc.)
(66–68: Vierst.)

Jacob Prätorius. (1604.)

69. Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. Vierst.

David Scheidemann. (1604.)

70. Wie schön leuchtet der Morgenstern ꝛc. Vierst.
(Wie schön leuchten die Äugelein.)
71. Wacht auf ihr Christen alle ꝛc. Vierst.

Hans Leo Haßler.

72. O Mensch bewein' dein' Sünde groß ꝛc.
(Es sind doch selig alle die ꝛc.)
73. Erbarm' dich mein, o Herre Gott ꝛc.
74. Christ lag in Todesbanden ꝛc.
75. Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc.
76. Ein' feste Burg ꝛc.
77. Allein Gott in der Höh' sey Ehr' ꝛc.
78. Herr Christ, der einig Gotts Sohn.
(Ertödt' uns durch dein' Güte.)
79. Aus tiefer Noth ꝛc.
(72–79: (1608.) Vierst.)
80. Herzlich thut mich verlangen. (1613.) Fünfst.
(Mein G'müth ist mir verwirret.) (1601.) Fünfst.* [S. 91.]

Gotthard Erythräus.

81. Danksagen wir alle. (1608.) Vierst.
Grates nunc omnes etc.
82. Erschienen ist der herrlich' Tag. (1608.) Vierst.

Melchior Vulpius.

83. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. (1603.) Vierst.* [S. 417.]

Michael Prätorius. (S. auch Nro. 114*.)

84. Lobet Gott, o lieben Christen ꝛc. (1607.) Drei- und fünfstimmig.
Grates nunc omnes etc.
85. Als der gütige Gott ꝛc. (1607.) Vierst.
Mittit ad virginem etc.
Ave Hierarchia etc.
86. Den die Hirten lobten sehre ꝛc. (1607.) Vierst.
Heut sind die lieben Engelein ꝛc.
Quem pastores laudavere etc.
Nunc angelorum gloria etc.

87. Sie ist mir lieb die werthe Magd ꝛc. (1610.) Vierst.
(Ach Lieb' mit Leid ꝛc.)
88. Dich Frau vom Himmel ruf' ich an ꝛc. (1609.) Vierst.
89. Maria zart ꝛc. (1610.) Vierst.
90. Es ist ein' Ros' entsprungen ꝛc. (1609.) Vierst.
91. O wir arme Sünder ꝛc. (1607.) Vierst.
(O du armer Judas.)
92. Mitten wir im Leben sind ꝛc. (1610.) Vierst.
93. Mein lieber Herr ich preise dich ꝛc. (1607.) Vierst.
94. Mein' Seel', o Gott, muß loben dich ꝛc. (1607.) Vierst.
95. Mein' Seel' erhebt zu dieser Frist ꝛc. (1609.) Vierst.
96. O Gottes Lamm unschuldig ꝛc. (1607.) Vierst.
97. Komm Gott Schöpfer heiliger Geist ꝛc. (1607.) Vierst.
98. Sey Lob und Ehr mit höchstem Preis ꝛc. (1610.) Dreist.
(Sey Lob und Ehr' dem höchsten Gut ꝛc.)
99. Von Gott kommt mir ein Freudenschein ꝛc. (1610.) Fünfstimmig.
(Wie schön leuchtet der Morgenstern.)
100. O Welt ich muß dich lassen ꝛc. (1610.) Vierst.
100[a]. (Heinrich Isaac. 1539.) Insbruck ich muß dich lassen ꝛc. Vierst.
101. Der Tag vertreibt die finstre Nacht ꝛc. (1610.) Vierst.

Joachim von Burgk.

102. Nun ist es Zeit zu singen hell ꝛc.* [S. 401.] } (1575.)
103. Ich weiß, daß mein Erlöser lebt ꝛc.* [S. 400.] } Vierst.
104. Höret ihr Eltern, Christus spricht ꝛc. (1577.) Vierst.* [S. 399.]
105. Es stehn vor Gottes Throne ꝛc. (1585.) Vierst.* [S. 401.]

Nicolaus Selneccer.

106. Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc. (1587.) Vierst.* [S. 407.]

Johann Steurlein.

107. Jesus Christus unser Heiland ꝛc. } (1588.) Vierst.
108. Der Gnadenbrunn thut fließen ꝛc. }
108[a]. (Balthasar Artophius. 1537.) Die Brünnlein die da fließen ꝛc. Vierstimmig.

Matthias Gastritz.

109. Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr ꝛc. (1571.) Fünfst.* [S. 418.]

Johannes Eccard.

110. Von Gott will ich nicht lassen ꝛc. 1571. (1634.) Fünfstimmig.* [S. 422.]
111. Ihr Alten pflegt zu sagen ꝛc.* } [S. 458.]
112. Age nunc parve puer etc.* } (1577.) Vierst.
113. Zu dieser österlichen Zeit ꝛc.* [S. 458.] } (1585.) Vierst.
114. Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc.* [S. 459.] } (S. auch Nro. 146. 148.)
114[a]. (Michael Prätorius. 1609.) Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc. Vierst.

115. Selig ist der gepreiset ꝛc. (1589.) Fünfst.* [S. 462.]
116. Mag ich Unglück nit widerstahn ꝛc. (1589.) Vierst.
117. Haec coeli genitrix est et humi dies etc. (1596.) Vierstimmig.*

Fünfstimmige Sätze aus Eccards Chorälen. (1597.)

118. Nun komm der Heiden Heiland ꝛc.
(Was der alten Väter Schaar ꝛc.)
(Veni redemptor gentium etc.)
119. Komm Gott Schöpfer heiliger Geist ꝛc.
(Veni creator spiritus etc.)
120. Nun singet und seyd froh ꝛc.
(In dulci jubilo etc.)
121. Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc.
122. Vom Himmel hoch da komm' ich her ꝛc.
123. Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc.
124. O Lamm Gottes unschuldig ꝛc.
125. Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc.* [S. 416.]
126. Jesus Christus unser Heiland ꝛc.
127. Komm heiliger Geist, Herre Gott ꝛc.
128. Durch Adams Fall ꝛc.
(Dein tröst' ich mich ganz sicherlich.)
129. Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ ꝛc.
130. Allein zu dir, Herr Jesu Christ ꝛc.
131. O Herre Gott, dein göttlich Wort ꝛc.
132. Es ist das Heil uns kommen her ꝛc.
(Ich will dich all mein Leben lang ꝛc.)
133. Herr Christ, der einig' Gotts Sohn ꝛc.
(Laß uns in deiner Liebe ꝛc.)
134. Nun freut euch lieben Christengmein ꝛc.
(Ich lag in tiefer Todesnacht ꝛc.)
135. Aus tiefer Noth schrey ich zu dir ꝛc.
136. Nun lob' mein' Seel' den Herren ꝛc.
137. Ich dank' dir, lieber Herre ꝛc.
(Entlaubt ist uns der Walde ꝛc.)
138. Was mein Gott will, das gscheh' allzeit ꝛc. (1634.) Fünfstimmig.
138[a]. Il me suffist de tous mes maulx etc. (1530.) Vierst.
139. Jam moesta quiesco querela etc. (1634.) Fünfst.

Tonsätze aus Eccards Festliedern. (1598.)*
[S. 481 und folgende.]

140. Freu dich du werthe Christenheit, dein Heil ꝛc. Mariä Verkündigung. } Fünfst.
141. Über's Gebirg Maria geht ꝛc. Mariä Heimsuchung. } Fünfst.
142. Der Zacharias ganz verstummt ꝛc. Am Tage Johannis des Täufers. } Fünfst.
143. O Freude über Freud' ꝛc. Achtstimmig. Weihnachten.
144. Maria das Jungfräulein ꝛc. Sechsstimmig.
(Maria wallt zum Heiligthum ꝛc.)
Mariä Reinigung.

145. Im Garten leidet Christus Noth ꝛc. Sechsstimmig. Von Christi Leiden.

146. Zu dieser österlichen Zeit ꝛc. (S. Nro. 113.) Sechsst. Auferstehung.

147. Mein schönste Zier und Kleinod bist ꝛc. Fünfst. Am zweiten Ostertage.

148. Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc. Sechsst. Pfingsten.

149. Aus Lieb' läßt Gott der Christenheit ꝛc. Fünfst. Michaelis.

150. Nachdem die Sonn' beschlossen ꝛc. Fünfst. Neujahr.

151. Also heilig ist der Tag ꝛc. Fünfst. Ostern. (Salve festa dies etc.)

152. Gott sey gelobet und gebenedeiet ꝛc. } (1597.) Fünfst.
153. Vater unser im Himmelreich ꝛc. }

Adam Gumpeltzhaimer.

154. Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc.* } (1594.) } [S. 500.]
155. Mit Fried' und Freud' ꝛc.* } Vierst. }
156. Jesu Pein, Leiden und Tod ꝛc. (1619.) Vierst.* }

Übersicht der in dem vorstehenden Verzeichnisse enthaltenen geistlichen Melodieen, nach ihrem Ursprunge, und der Zeit ihrer Entstehung.

I. Aus lateinischem Kirchengesange stammende.

4tes Jahrhundert.

Veni redemptor gentium. Nro. 118. Umbildung vom Jahre 1525.
Jam moesta quiesce querela. 139.

5tes Jahrhundert.

A solis ortus cardine. 13.

6tes Jahrhundert.

Salve festa dies. 5. 151. Umbildungen: die erste aus dem 15ten, die zweite aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.
Rex Christe factor omnium. 59. Umbildung aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts.

8tes Jahrhundert.

Veni creator spiritus. 40. 97. Umbildungen vom Jahre 1535. 119. Umbildung vom Jahre 1525.
Christe qui lux etc. 64.

10tes Jahrhundert.

Grates nunc omnes. 81. 84.

11tes Jahrhundert.

Veni sancte spiritus, reple etc. 10.

12tes Jahrhundert.

Mittit ad virginem etc. 85.

14tes Jahrhundert.

Resonet in laudibus. II. 1.
Quem pastores laudavere. 86.
Nunc angelorum gloria. 86.
Ave Hierarchia etc. 85.

15tes Jahrhundert.

In dulci jubilo. 120.

II. Aus mittelalterlichem deutschen geistlichem Gesange stammende.

12tes Jahrhundert.

Christ ist erstanden ꝛc. I. 1. II. 6.

13tes Jahrhundert.

Nun bitten wir den heiligen Geist. 15.

15tes Jahrhundert.

Gelobet seyst du Jesus Christ ꝛc. II. 2. 51. 121.
Da Jesus an dem Kreuze stund ꝛc. 3. 62. 123.
O du armer Judas ꝛc. 4. 67. 91.
Dich Frau vom Himmel ruf' ich an ꝛc. 88.
Maria zart ꝛc. 89.
Es ist ein' Ros' entsprungen. 90.
Mitten wir im Leben sind. 92.
Komm heiliger Geist Herre Gott ꝛc. 127.
Gott sey gelobet und gebenedeiet. 152.
Gott der Vater wohn' uns bei ꝛc. 57.

III. Auf weltliche Melodieen gegründete.

(S. auch unter IV. das Jahr 1562.)

15tes Jahrhundert.

Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. 12. 43. 46. 54. 98. 132. Das weltliche Lied, dessen wahrscheinlich dem 15ten Jahrhunderte angehörende Weise dem voranstehenden geistlichen angepaßt worden, ist noch nicht aufgefunden.
Christ unser Herr zum Jordan kam ꝛc. 75. Desgleichen.

16tes Jahrhundert.

Sie ist mir lieb die werthe Magd. 68. 87.
Ach Lieb' mit Leid rc. (1512.)
Was mein Gott will rc. 66. 138.
Il me suffist de tous mes maulx. (1530.) 138[a].
Mag ich Unglück nit widerstahn rc. 116.
Weltliches Lied gleichen Anfangs. (vor 1535.)
Vom Himmel kam der Engel Schaar. 21.
(Vom Himmel hoch da komm ich her.)
Aus frembden Landen komm ich her rc. (vor 1535.)
Der Gnadenbrunn thut fließen rc. 108.
Die Brünnlein, die da fließen. 108[a]. (vor 1537.)
Ich dank' dir, lieber Herre rc. 137.
Entlaubt ist uns der Walde rc. (vor 1539.)
O Welt ich muß dich lassen rc. 100.
Insbruck ich muß dich lassen. 100[a]. (vor 1539.)
Wie schön leuchtet der Morgenstern. 70. 99.
Wie schön leuchten die Äugelein. (vor 1599.)
Herzlich thut mich verlangen rc. 80.
(O Haupt voll Blut und Wunden rc.)
Mein G'müth ist mir verwirret rc. (vor 1601.)

IV. Geistliche Melodieen des 16ten Jahrhunderts.

1523.

Nun freut euch lieben Christengmein. 18.

1524.

Aus tiefer Noth rc. (die phrygische Weise.) I. 2. II. 79.
Christ lag in Todesbanden. 16. 63. 74.
Mein' Seel' erhebt den Herren mein rc. 50.
Fröhlich wollen wir Halleluja singen rc. 53.
Erbarm' dich mein, o Herre Gott rc. 73.
Herr Christ der einig' Gotts Sohn rc. 78. 133.

1525.

O Herre Gott begnade mich. 7.
An Wasserflüssen Babylon. 19.
Der Thöricht' spricht, es ist kein Gott rc. 52.
Es sind doch seelig alle die rc. } 72.
(O Mensch bewein' dein' Sünde groß rc.) }

1529.

Ein' feste Burg. 24. 61. 76.

1531.

Der Tag vertreibt die finstre Nacht rc. 101.

1535.

Ach Gott vom Himmel sieh darein. (die phrygische Weise.) 14.
Jesus Christus unser Heiland, der den Tod rc. 126.
Durch Adams Fall rc. 128.
Ich ruf' zu dir, Herr Jesu Christ rc. 129.
O Herre Gott dein göttlich Wort rc. 131.
Nun freut euch lieben Christengmein (zweite ionische Weise). 131.

1537.

Ach Gott vom Himmel sieh darein rc. (die mixolydische Weise.) 17. 45.
Aus tiefer Noth schrei ich zu dir (die ionische Weise). 135.
Vater unser im Himmelreich rc. 153.

1540.

Nun lob' mein' Seel' den Herren 22. 136.
Allein Gott in der Höh' sey Ehr' rc. 23. 77.
O Lamm Gottes unschuldig. 96. 124.

1543.

Vom Himmel hoch da komm ich her rc. (zweite ionische Weise.) 122.

1544.

O allmächtiger Gott, dich lobt der Christen Rott rc. 8.
Der ehlich' Stand rc. 9.
Nun laßt uns den Leib begraben rc. 20.

1545.

Allein zu dir, Herr Jesu Christ rc. 38. 130.

1551.

Gott hat das Evangelium. 60.

1560.

Lobt Gott ihr Christen allzugleich. 42.
Erschienen ist der herrlich Tag rc. 82.

1562.

Die unter den Nummern 25—37, 47 und 48 in dem vorstehenden Verzeichnisse aufgeführten vierzehn französischen Psalmmelodieen:

Psalm	42.	Nro.	25. 47.
"	51.	"	26.
"	65.	"	27.
"	76.	"	28.
"	77.	"	29.
"	81.	"	30.
"	82.	"	32.
"	100.	"	33.
"	111.	"	34.
"	116.	"	35.
"	130.	"	48.
"	131.	"	36.
"	139.	"	31.
"	142.	"	37.

Das Jahr ihres ersten Erscheinens mit den Marot- und Beza'schen Psalmen, also ihrer Verwendung für geistliche Zwecke, gilt hier auch für das ihres Entstehens. Zu weltlichen Liedern, denen wohl alle ursprünglich angehörten, sang man sie schon bedeutend früher, doch ist eine bestimmte Zeitangabe hier nicht möglich.

1566.

Schau wie lieblich und gut. 49.

1568.

Lobet den Herrn, denn er ist sehr freundlich. 39.

1569.

Mein lieber Herr, ich preise dich ꝛc. 93.
Mein' Seel' erhebt zu dieser Frist. 95.

1571.

Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr ꝛc. 109.
(Die nicht gebräuchlich gewordene Weise des Matthias Gastritz.)
Von Gott will ich nicht lassen ꝛc. 110.

1575.

Herzlich thut mich erfreuen ꝛc. 44.
Nun ist es Zeit zu singen hell. 102.
Ich weiß, daß mein Erlöser lebt. 103.

1577.

Höret ihr Eltern, Christus spricht ꝛc. 104.
Ihr Alten pflegt zu sagen ꝛc. 111.
Age nunc parve puer etc. 112.

1585.

Es stehn an Gottes Throne ꝛc. 105.
Zu dieser österlichen Zeit ꝛc. 113.
Der heilig' Geist vom Himmel kam ꝛc. 114. 114[a].

1587.

Freut euch, ihr lieben Christen ꝛc. 41.
Nun laßt uns Gott den Herren ꝛc. 106.

1588.

Jesus Christus unser Heiland ꝛc. 107.
(Umbildung der unter dem Jahre 1535 angeführten dorischen Weise in das Mixolydische.)

1589.

Seelig ist der gepreiset ꝛc. 115.
(Neuere Erfindung des Tonsetzers, Joh. Eccard.)

1593.

Herzlich lieb hab' ich dich, o Herr ꝛc. 56.
(Die jetzt gebräuchliche Melodie.)

1594.

Mein' Seel' erhebt den Herren mein ꝛc. 154.
Mit Fried' und Freud' ꝛc. 155.
(Neuere Erfindungen des Tonsetzers, Adam Gumpeltzhaimer.)

1597.

Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. 55. (mixolydische Weise.) 125. (ionische Weise.)

1598.

Die in vorstehendem Verzeichnisse unter den Nummern 140 bis 150 aufgeführten elf Festlieder Eccards.

1599.

Wachet auf, ruft uns die Stimme ꝛc. 69.

Aus den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts, ohne genauere Zeitbestimmung:

Heut triumphiret Gottes Sohn ꝛc. 58.
Du Friedefürst, Herr Jesu Christ ꝛc. 65.
Wacht auf ihr Christen alle. 71.
Herr Jesu Christ, wahr' Mensch und Gott ꝛc. (phrygische Weise.) 83.
Mein' Seel', o Gott, muß loben dich ꝛc. 94.

1619.

Jesu Pein, Leiden und Tod ꝛc. 156.

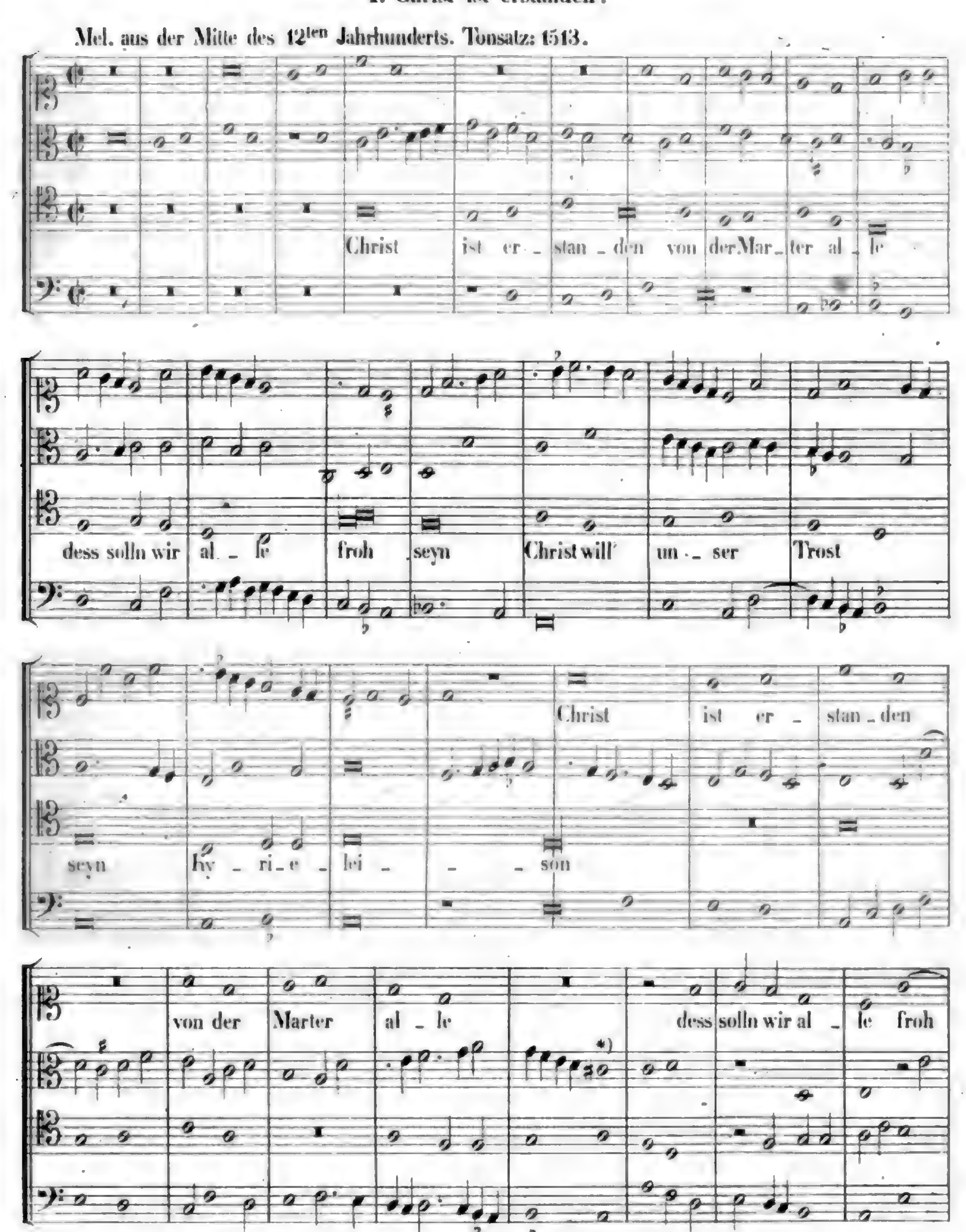
Druckfehler.

Seite 10 Zeile 11 v. o. muß es statt von der: vor der heißen.
„ 10 „ 12 v. u. muß hinter den Worten: des Einklanges ein Comma stehen.
„ 16 „ 3 muß statt Zürück: Zurück stehen.
„ 22 muß die Schlußnote der in der Anmerkung mitgetheilten Melodie nicht [Note] sondern [Note] heißen.
„ 34 Zeile 9 ist statt: Nach anderen, Noch andere zu setzen.
„ 118 „ 12 am Ende, statt: Nro. IV muß es heißen Nro. V.
„ 126 „ 3 „ ihr „ „ „ ihm.
„ 205 „ 14 v. o. muß die Jahrzahl 1544 heißen, nicht 1554.
„ 208 „ 5 muß in dem vorletzten Worte „spätern" statt des f ein ſ stehen.
„ 291 „ 15 muß es heißen statt: dem der Same u. s. w. denn der Same.
„ 336 „ 11 muß hinter dem vorletzten Worte „sieben" sylbige ergänzt werden.
„ 350 „ 1 ist vor dem letzten Worte: „machen" das Wort „geltend" ergänzend einzuschalten.
„ 355 „ 8 statt kleine muß es heißen: große Septime.
„ 417 „ 3 hat sich in dem Worte: Psalmodia ein polnisches durchstrichenes ł eingeschlichen.
„ 471 „ 5 muß statt Tonweise: Tonreihe gelesen werden.

S. 114 der Beispiele muß in der Überschrift von Nro. 118 die Jahrzahl 1597 heißen, nicht 1579.

I. Tonsätze ohne Namensbezeichnung.

1. Christ ist erstanden.

Mel. aus der Mitte des 12ten Jahrhunderts. Tonsatz: 1513.

*) Das ♯ steht im alten Drucke.

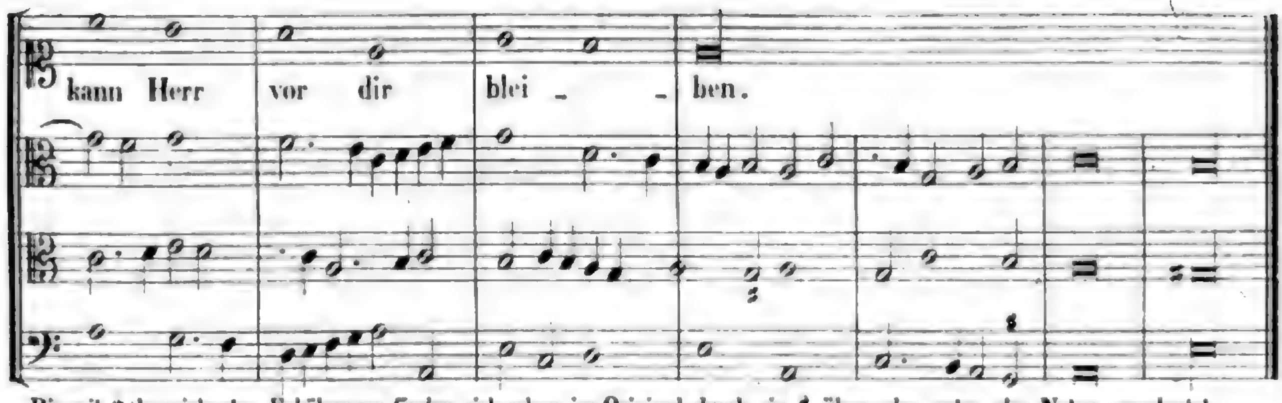
seyn Christ will un_ser Trost seyn Ky_ri_e e_ _le_i_son.

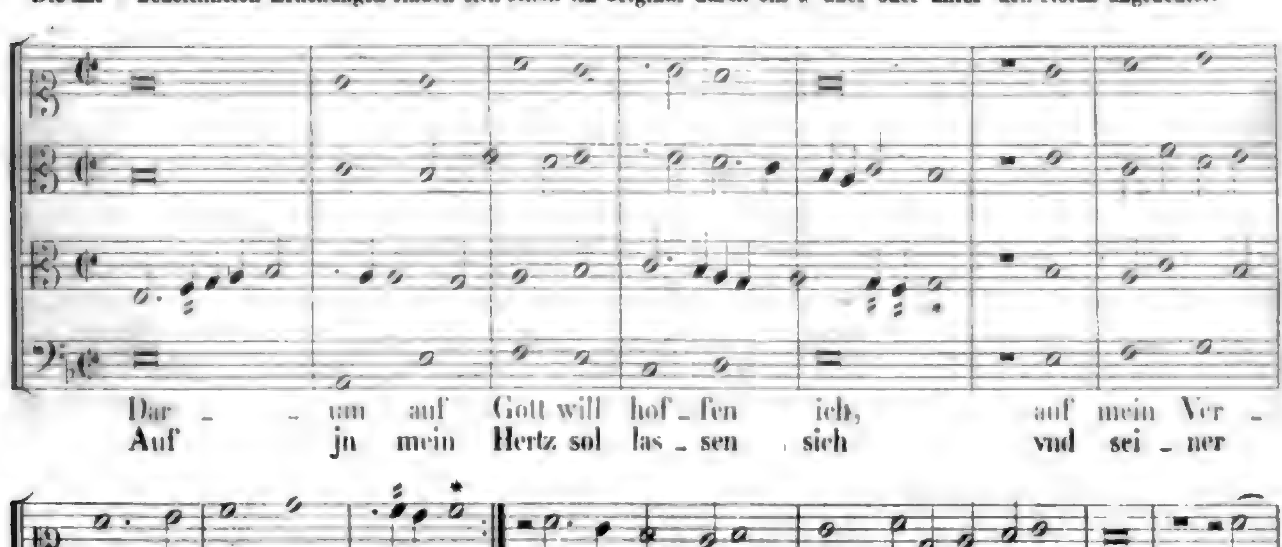
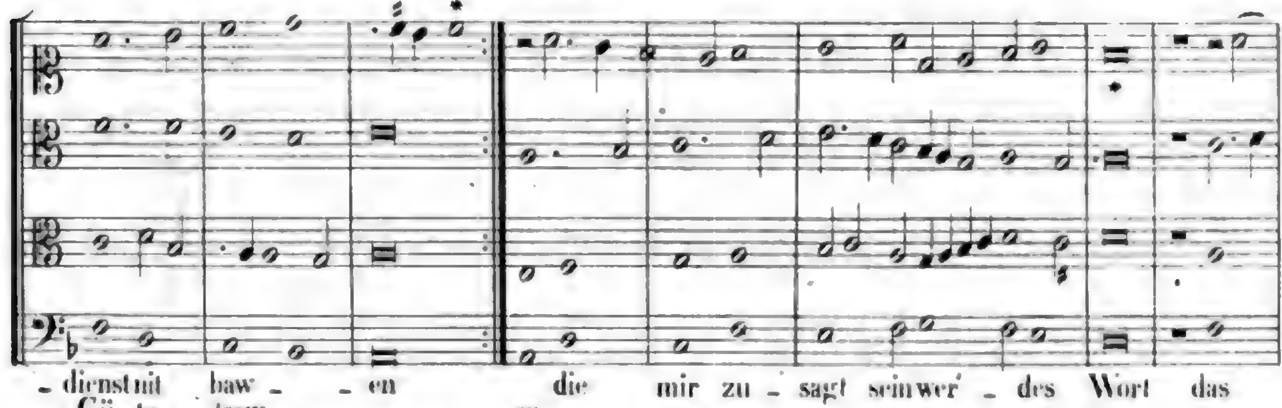
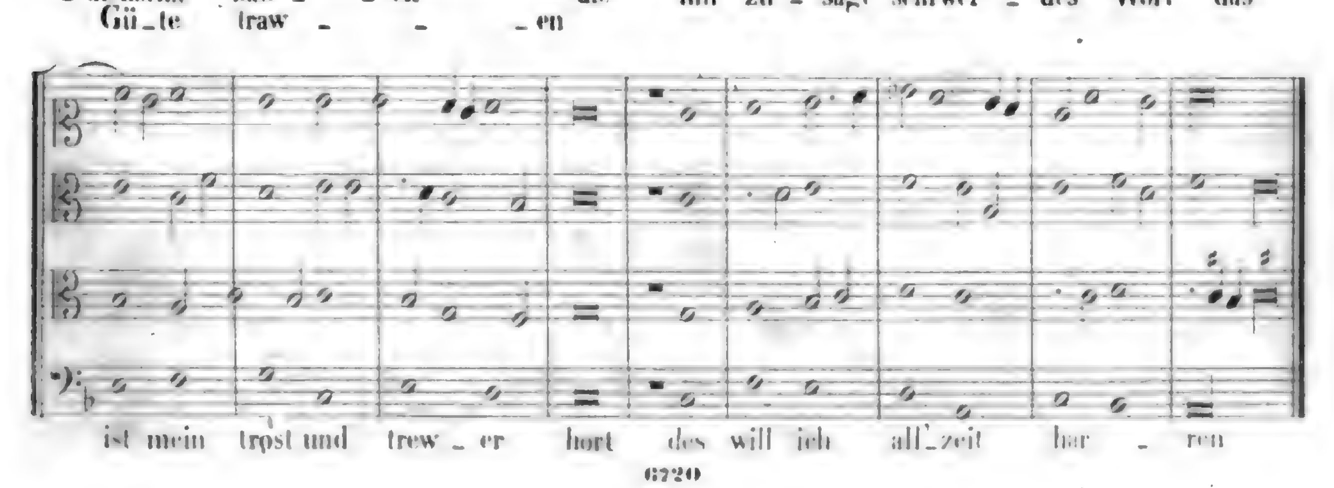
2. Aus tiefer Noth.

Mel: 1524. Tonsatz 1540.

Aus tie_fer Noth schrey ich zu dir Herr Gott er_hör mein Ru_ _ffen
Dein gnä_dig Oh_ren ker zu mir und mei_ner mei_ner pit sie öf_ _fen

denn so du willt das se_hen an was Sünd' und un_recht ist ge_than wer

Digitized by Google

Die mit * bezeichneten Erhöhungen finden sich schon im Original durch ein ♯ über oder unter den Noten angedeutet.



II. Tonsätze bekannter Meister.

Johann Walter. 1. Resonet in laudibus.

Mel: 14 Jahrhundert. Tonsatz: 1544.

Joseph lieber Jo - seph mein hilf mir wiegen mein

Joseph lieber Joseph mein

Kin - de - lein Gott der wird dein Loh - ner sein im Him - mel

hilf mir wiegen mein Kinde - lein

- reich der Jungfrau Kind Ma - ri - a E - ya Vir - go De - um

ge_nu_it quemdi_vi_na vo_lu_it po_ten_ti_a omnes nunc con_ci_ni_te

Vo_ce pi_a di_ci_te sit glo_ri_a Chri_sto no_

Na_to re_gi psal_li_te

stro in_fan_tu_lo Ho_di_e ap_pa_ru_it ap_pa_ru_it in

in_fan_ _ tu_lo

Ho_di_e ap_pa_ru_it ap_pa_ru_it in I_

Digitized by Google

2. Von der Geburt Christi.

Mel. vor 1519, wahrscheinlich bereits im 15. Jahrhundert. Der Tonsatz 1551.

Google

Ludwig Senfl.

Aus einer Handschrift der königl. Bibliothek zu München. (Cod. X. 9.)

3. Zweite Strophe des Liedes: „Da Jesus an dem Kreuze hing.“ Mel. aus dem 15ten Jahrhundert.

Das erst wort redt Gott ganz sü_ssigk_lich gen seinem Va_ter vom Him_mel_reich mit Kreften und mit syn_nen

gen sei_nem Vater vom Him_mel_reich mit Kreften und mit syn_nen

Va_ter ver_gieb jn sie wis_sen nit Va_ter ver_gieb jn sie wissen nit was sie an mir ha_ben ge_sün_det.

Va_ter ver_gieb jn sie wis_sen nit was sie an mir ha_ben ge_sün_det.

nit

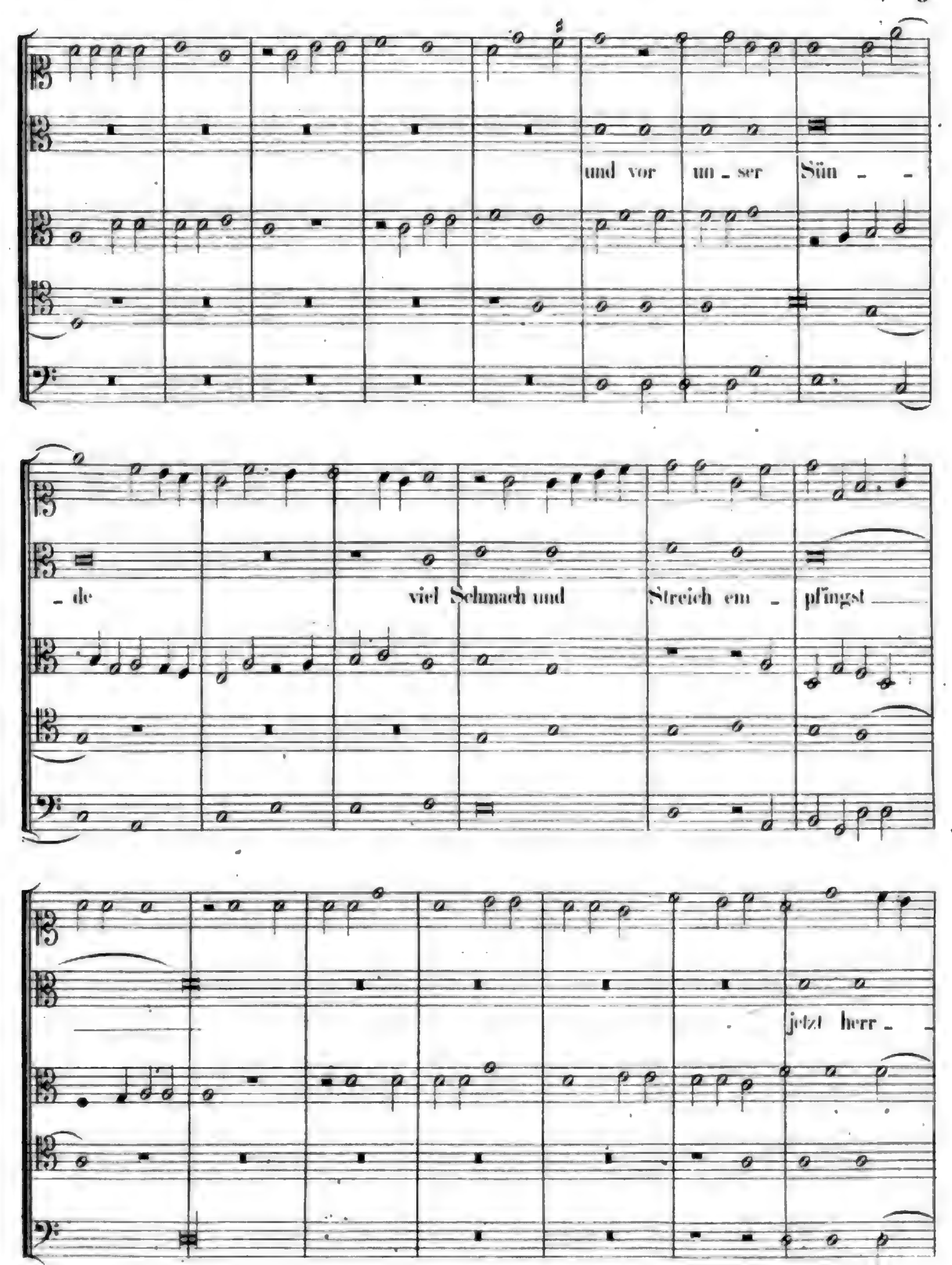
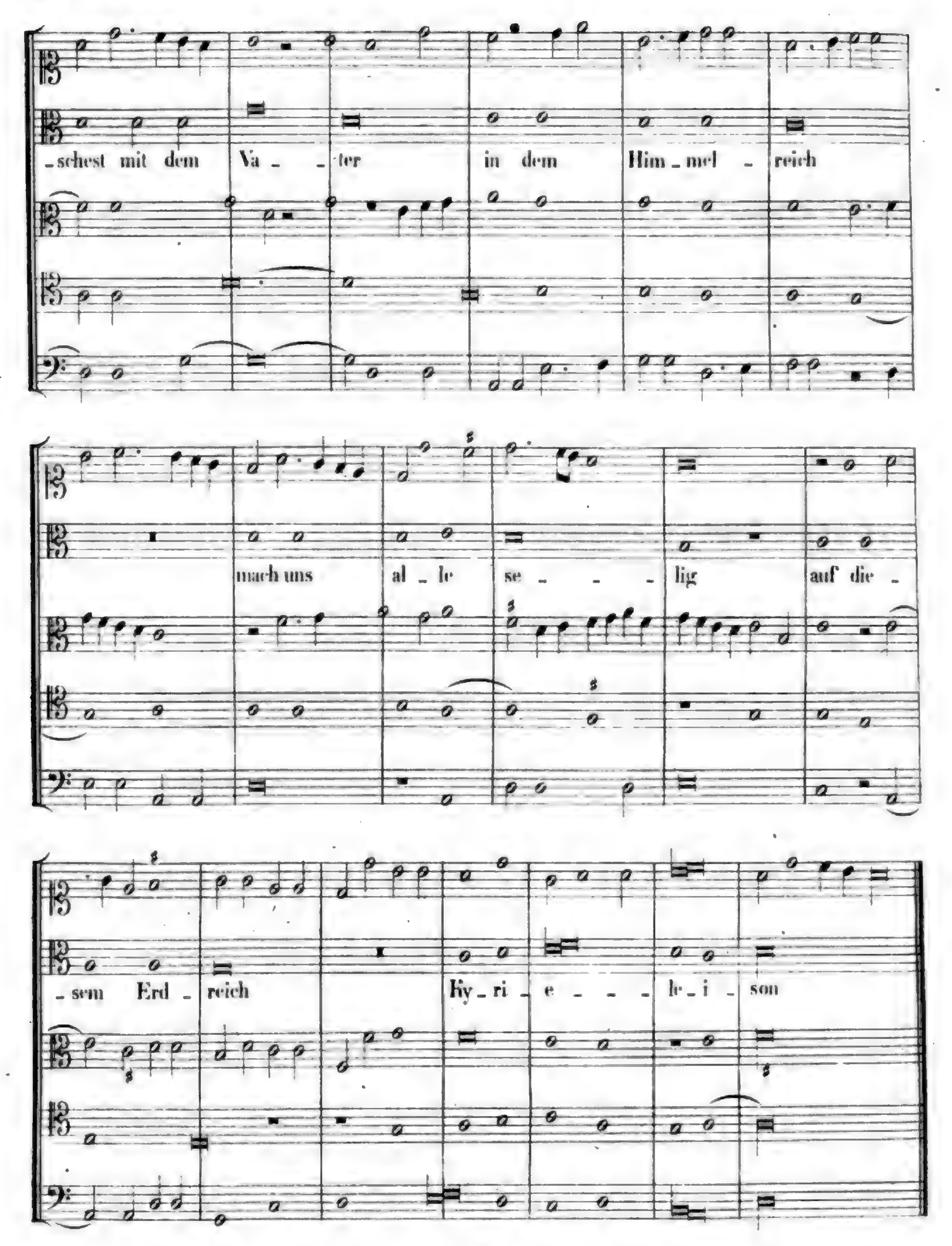
nit

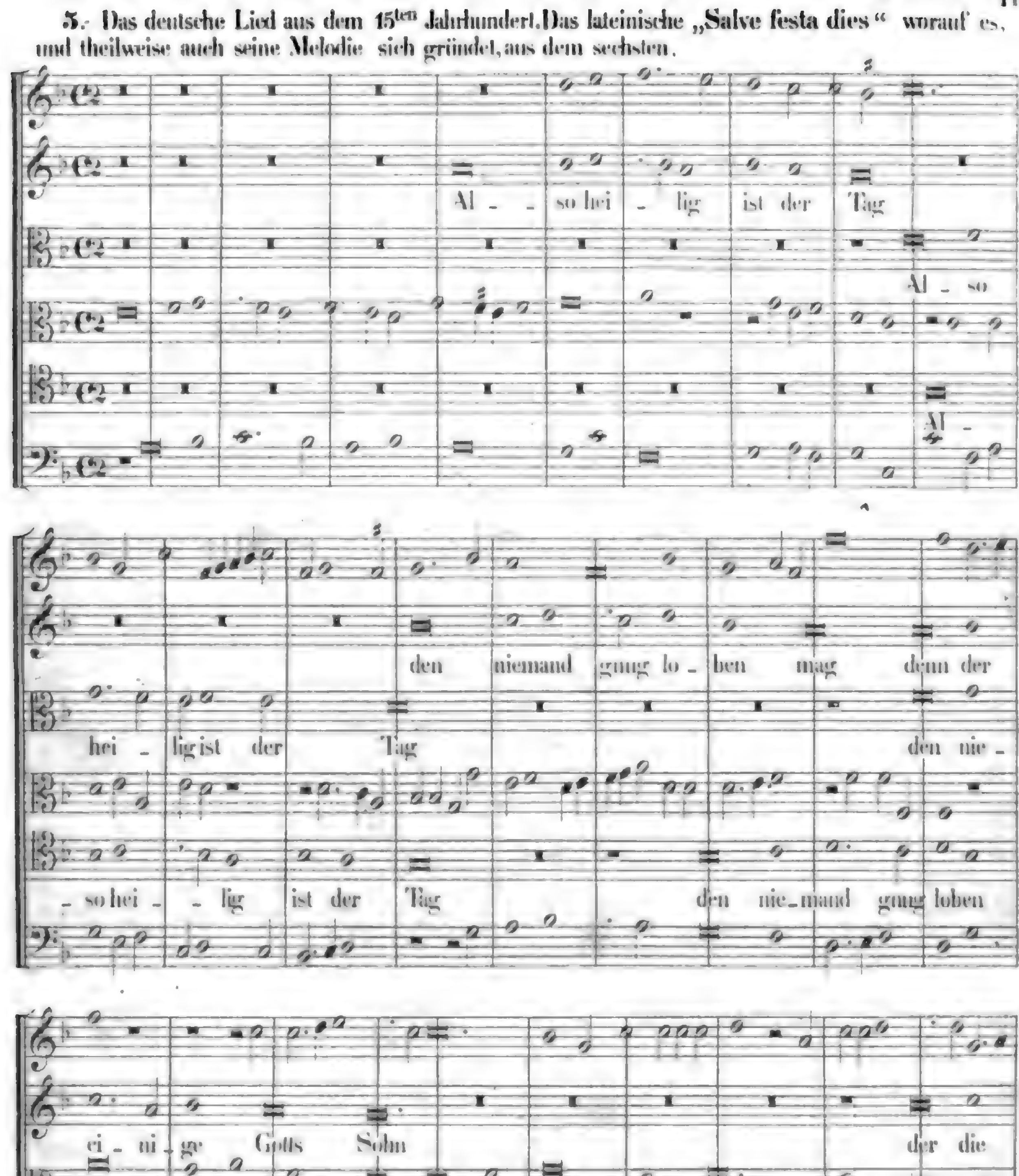
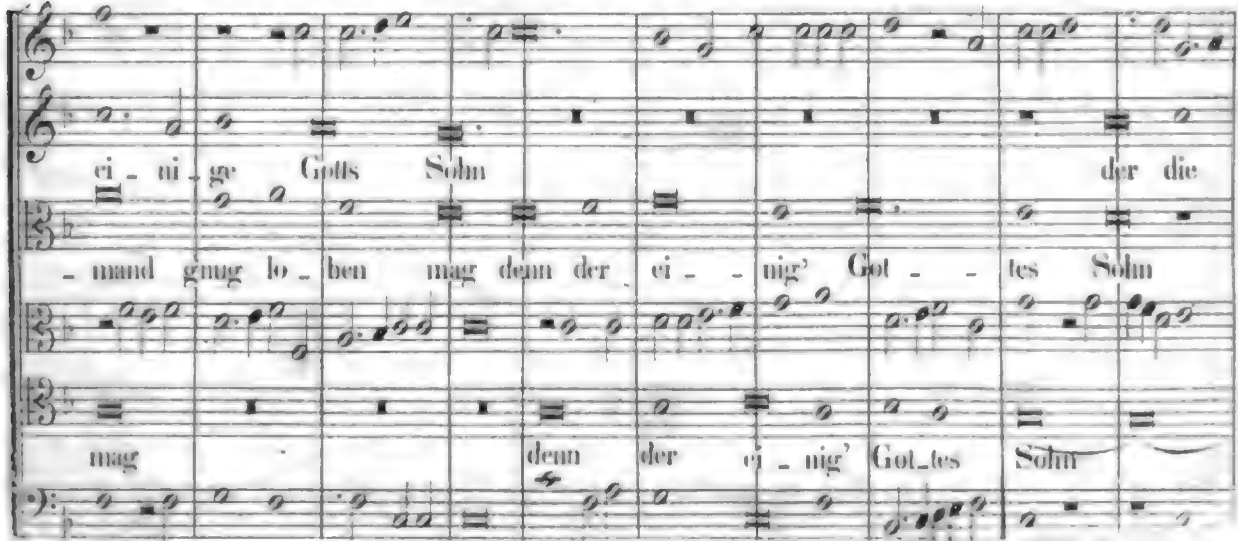
* In der Urschrift steht g, wohl ein Schreibfehler.

4. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert: des alten Judasliedes. Der Tonsatz 1544.

Ge - lobet

seyst du Chri - - ste der du am Kreu - tze hängst

Digitized by Google

und vor un - ser Sün - - de
viel Schmach und Streich em - pfingst
jetzt herr -

-schest mit dem Va - - ter in dem Him - mel - reich
mach uns al - le se - - - lig auf die -
-sem Erd - reich Ky - ri - e - - - le - i - son

5.- Das deutsche Lied aus dem 15ten Jahrhundert. Das lateinische „Salve festa dies“ worauf es, und theilweise auch seine Melodie sich gründet, aus dem sechsten.

Höl - le ü - ber - wand und den
der die Höl - le ü_ber - wand
der die Höl - le ü - ber wand

Teu - - fel dar - in ge - bannt das
und den Teu - fel dar - in ge_bannt das war Christ
und den Teu - - - fel dar - in ge - bannt

war Christ sel - ber
sel_ber das war Christ sel - - ber.
das war Christ sel - - - ber.

d by Google

6. Der Tonsatz 1544. Ihm liegen in der 3ten, 4ten und 5ten Stimme drei verschiedene Melodieen zu Grunde als fester Gesang; in der höchsten unter ihnen die des Liedes: „Christ ist erstanden" aus dem 12ten Jahrhundert.

Christ der ist er -

Christ ist er -

Christ der ist er - stan - - den Hal - - - le - - - lu -

- stan - den

- stan - - den von - der Marter al - -

- ja von sei - ner Marter al - - le

von seiner Mar - ter al - - le - des

Digitized by Google

_ le des soll'n wir al _ le froh sein

Hal _ _ le _ _

soll'n wir al _ le froh sein Christ will

Christ will un _ ser Trost sein

_ lu _ _ ja des soll'n wir al _ le froh sein.

un _ ser Trost sein Hal _

Ky _ rie _ _ leis

Christ will un _ ser Trost sein.

_ le _ _ _ _ _ _ _ lu _ ja

Digitized by Google

7. Die Melodie 1525, der Tonsatz 1544.

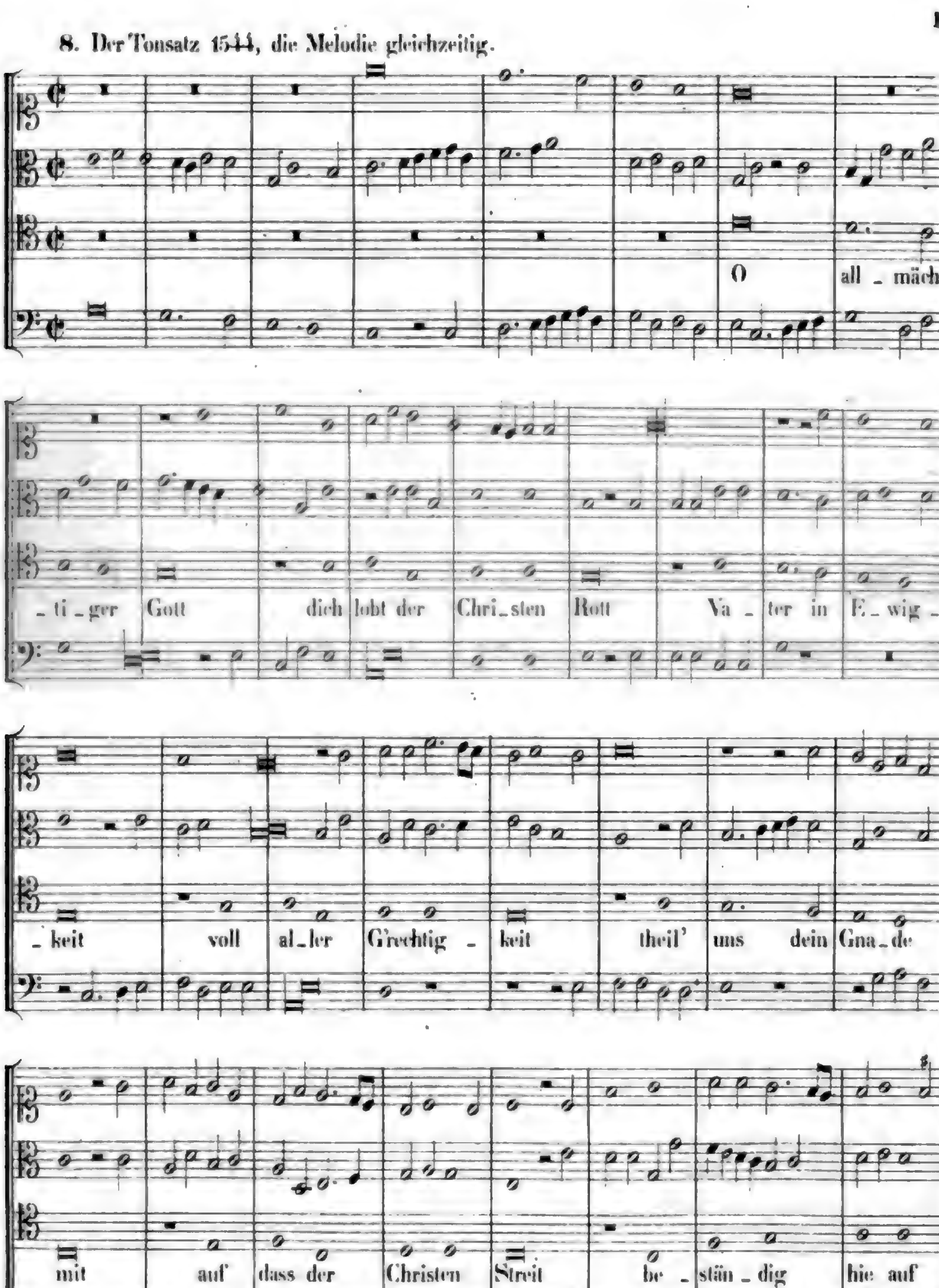
O Her_re Gott be_gna_de mich nach dei_ner Güt' er_barme dich tilg ab mein Ü_ber_tre_tung nach dei_ner grossn Er_bar_mung

Und wasch mich wohl o Her_re Gott von meiner gro_ssen Misse_that und mach mich rein von Sün_den denn ich thu der' em_pfin_den

Digitized by Google

und mei_ne Sünd' sind stets vor mir ich hab' al_lein ge_sünd't vor dir für dir hab' ich ü_bels ge_than an deinem Wort wir_stu be_stahn so man dich rechts er_su___chet.

Digitized by Google

8. Der Tonsatz 1544, die Melodie gleichzeitig.

Erd' zu Ei_nig_keit bracht werd un_ter uns dei_nen

Kin_dern wie wohl e_len_den Sün_dern.

9. Melodie und Tonsatz 1544.

Der eh_lich' Stand ist bil_lig g'nannt ein Sa_cra_ment solchs

ich be_kannt an_fangs mein'r Eh dar auf ich steh und geb' Gott

Digitized by Google

Preis mit ho_hem Fleis von Herz und Gier drumb lass er mir

nach bschlossnem Rath be_schaffen hat mein' holdse_li_ge Ja_co_ba.

10, Der Tonsatz **1564** gedruckt, nach **Senfl's** Tode. Ihm liegt in der 3[ten], 5[ten] u. 6[ten] Stimme, in den beiden letzten in der Unterquarte u. Octave nachgeahmt, die Mel. des **Veni sancte spiritus** aus dem 11[ten] Jahrhunderte zu Grunde.

Ve _ _ ni san _ cte ve _ _ ni san _ _

Ve _ _ _ ni san _ cte spi_ri _ tus san _ _ cte spi _ _ ritus

Canon trinitas in unitate.

Ve _ _ ni san _ _ cte

Ve _ ni san _ _ cte spi _ ri _ tus

Resolutio prima.

Ve _ _ ni san _ _ cte

Resolutio secunda.

Ve _ _ ni san _ _

Ve _ ni sancte ve _ _ ni san _ _ cte ve _ ni san _

Ve _ _ ni san _ _ cte san _ _ cte

_cte spi ritus spi _ ri _ tus re _ ple_tu_o _ rum re _ pletu _ o _

san _ cte spi _ ri _ tus spi _ ri_tus spi _ ri _ tus re _ ple re _ ple _

spi _ _ ri _ tus re _ ple _ _ tu_o _ rum

ve _ ni sancte spi _ _ ri _ tus re _ ple _ tuo _ _

spi _ _ ri _ _ tus re _ ple _

_ cte spi _ _ ri _ _ tus

_ cte spi _ ri _ tus san _ cte spi _ ri _ tus re _ ple_tu_o _ rum re _ ple_tuorum

spi _ _ _ _ ri _ tus re_ple_tuo _ rum

rum cor _ da fi _ de _ li _ um fi _ de_li _ um et tu_i

tu_o _ rum tu _ o _ rum cor _ da fide_li _ um et tu _ i a _

cor _ da fi _ de _ _ li _ um et tu _ i a _

_ rum tu _ orum cor _ da fi _ de_lium et tu _ _

tu_o _ rum cor _ da fi _ de _ li _ um

re _ ple _ _ tu_o _ rum cor _ da fi _ de _ li _ um

tu_o _ rum cor _ da fi _ de_lium fide_li _ um fi_de_li _ um et

tu_o _ rum cor _ da fi _ de _ _ _ li _ um et tu _ i

Digitized by Google

tu _ i a _ mo _ ris a _ mo _ ris in e _ is in

_ mo _ ris a _ mo _ _ ris in e _ _ is

_ mo _ _ ris in e _ _ is

_ i a _ mo _ _ ris a _ mo _ ris in e _ _ is

et tu _ i a _ mo _ _ ris in

et tu _ i a _ mo _ _ ris

tu _ i a _ mo _ ris a _ mo _ _ ris in e _ _ is in e _

et tu _ _ i amoris a _ mo _ _ ris in e _

e _ is i _ gnem ac _ cen _ _ de ac _ cen _ de qui

in e _ _ is i _ _ _ gnem ac _ cen _ de ac _ cen _ de qui

i _ gnem ac _ cen _ _ de qui

i _ gnem ac _ cen _ _ de i _ gnem ac _ _ cen _ de

e _ _ is i _ gnem ac _ cen _ _ de

in e _ is i _ gnem ac _ cen _ _ de

_ _ _ is i _ gnem ac _ cende i _ gnem ac _ cen _ de qui per diversi _

_ is i _ gnem ac _ cen _ de ignem ac _ cen _ _ de i _ gnem ac _ cen _ de

Digitized by Google

per di _ versi_ta _ tem qui perdi _ versi _ ta _ _ tem qui per di _
per diversi _ ta _ tem qui per di _ ver_si_ta _ tem di _ ver _ _ si _
per di _ ver _ si _ ta _ _ _ tem
qui per di _ ver _ si _ _ ta _ tem qui per diver_si _ ta _ tem
per di _ ver _ si _ ta _ _
qui per di _ ver _ si _
_ ta _ tem di_versi _ ta _ tem di _ versi _ ta _ _ tem qui per di _
qui per di _ versi_ta _ tem qui per di _ ver_si _ ta _ _ _ _ tem

_ versi _ ta _ _ tem lin_gua _ _ rum cun _
_ ta _ tem lin _ gua _ _ _ rum
lin _ gua _ _ rum cun _ cta _ rum gen _ tes
lin _ gua _ rum cun_cta _ _ rum cun _ ctarum cun _ cta _ rum
_ tem lin _ gua _ _ rum cun _ cta _
_ ta _ _ _ tem lin _ gua _ _ rum
_ versi _ ta _ _ tem lin _ gua _ _ _ rum cuncta _ _ _
qui per di _ ver _ _ si _ ta_tem lin _ gua _ rum cun _ _ cta _ rum, lin_guarum cun_

Digitized by Google

_cta _ _ rum gen _ tes in uni _ ta _ _ _ te fi _ _
cuncta_rum gen _ _ tes gen _ _ tes gen _ tes in u_ni_tate
in u _ ni _ ta _ _ te fi _
gentes in u _ ni_ta _ te in uni _ ta _ te fi _ de_i
_rum gen _ tes in u _ ni _ ta _ _ _ te
cun _ cta _ rum gen _ tes in u _ ni _ ta _ _ te
_ rum gentes in u_ni _ ta _ te in u_ni _ ta _ _ te fi _
_ cta _ _rum cun_cta _ rum gentes in u _ nita _ te in u_ni _ ta_te fi _

_ de_i con _ _ gre _ ga _ _ _ _ _ sti
fi _ _ de_i fi_de _ i con_gre_ga _ sti con _ grega _
_ de _ _ _ i con _ gre _ ga _ _
fi _ de _ i con_gre _ ga _ _ _ sti con _ grega _ _
fi _ de _ _ _ i
fi _ de _ _ _ i
_ de _ _ i fi _ de _ i con _ gre _ ga _ sti con _ grega _
_ _ de _ i fi _ de _ _ _ i

Digitized by Google

con_gre _ ga _ sti Allelu _ ja Allelu _ ja Al _ le _ lu _ ja Al_

_ sti congre _ ga_sti Al_le_lu _ ja Allelu _ ja Allelu _ ja Allelu _ ja Al _ le_luja

_ sti Alle _ _ luja Al _

_ sti con _ gre _ ga_sti Allelu ja Allelu _ ja Alle_lu _ ja Al _ lelu _ _ ja Al_

con _ gre _ ga _ _ sti Alle _ _ luja

con_gre _ ga _ _ sti Alle _ _ lu_ja

_ sti congrega _ _ sti Al _ le _ lu _ ja Alle_lu _ ja Al _ le _ lu _ ja Al_

con _ gre_ga _ sti congrega _ sti Alle _ lu _ ja Al _ le _ lu _ ja

_ le_luja Al _ le_luja Al _ leluja Allelu _ ja.

Al _ leluja Allelu _ _ ja Alle _ luja Allelu _ ja.

_ leluja Al _ le _ lu _ ja Alle _ _ lu _ ja Alle _ _ lu _ _ ja.

_ leluja Al _ le_luja Alle _ _ luja Allelu _ ja Al _ le luja Alle_lu _ ja.

Al _ leluja Al _ le _ lu _ ja Alle _ _ lu _ _ ja.

Al _ lelu_ja Al _ le _ lu _ ja Alle _ _ lu _ ja.

_ le_luja Al _ lelu_ja Allelu _ ja Al _ le _ lu _ ja.

Al _ lelu_ja Allelu _ ja Allelu _ ja Allelu _ ja.

6720

by Google

11. Melodie und Tonsatz 1534. (Horat: carm: IV. 7. Metrum Heroicum dipodion.)

Dif_fu_ge_re ni_ves re_de_unt jam grami_na campis ar_bo_ri_bus_que co_mae.

12. Heinrich Fink, 1536. Die Mel. wahrscheinlich eines dem 15ten Jahrhundert angehörenden weltlichen Liedes.

Freu' dich du wer_the Chri_sten_heit Gott hat nun ü_ber_wun_den die gross' Marter die er

Digitized by Google

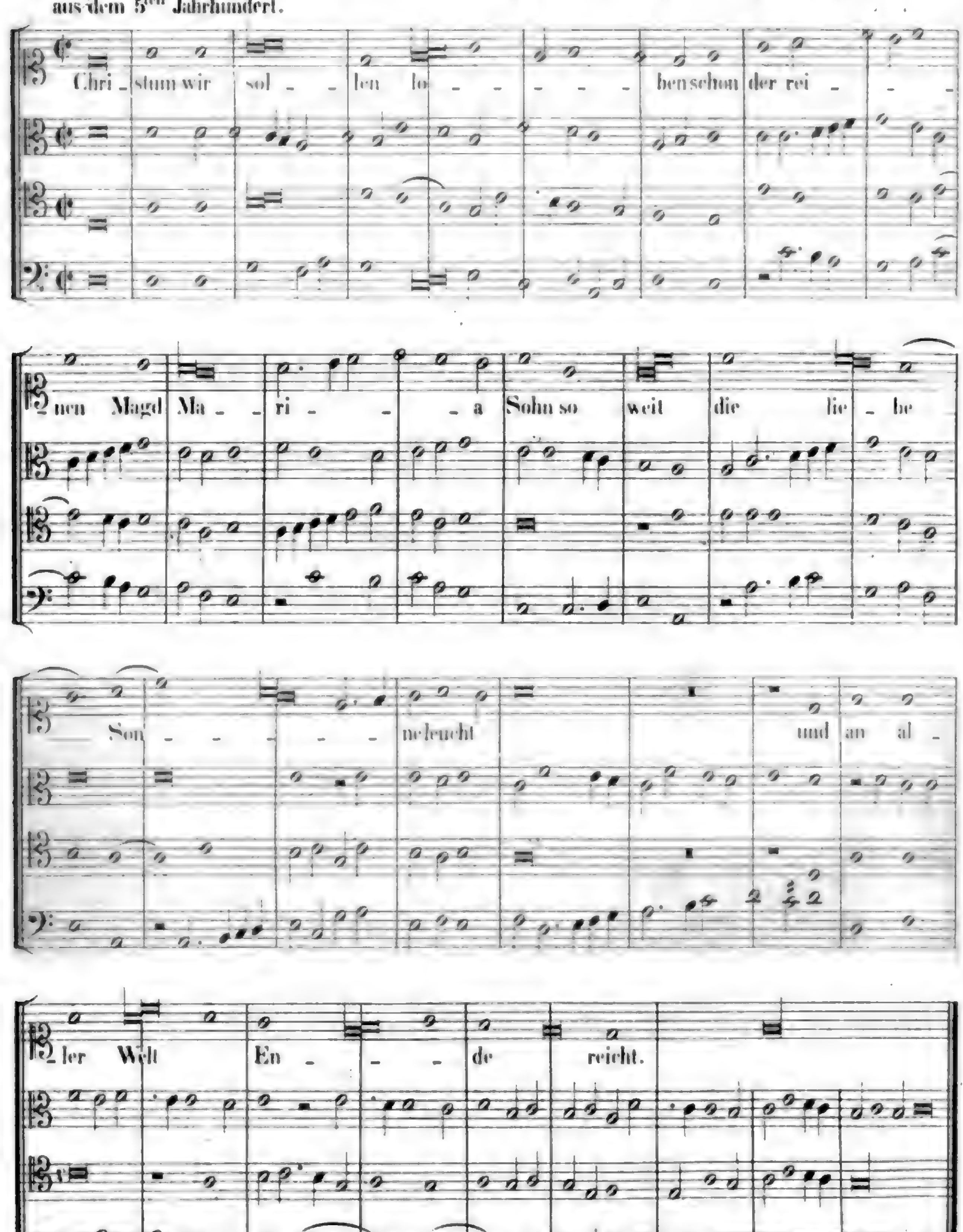
leidt die hat uns nun ent - bun - den gro - sse

Sorg war uns be - reit die ist itz - und gar

hin ge - leit er - standen ist uns gross Selig -

- keit er - stan_den ist uns gross Se - lig - - keit.

Digitized by Google

13. **Georg Rhau**, 1544. Die Melodie gehört ursprünglich dem Hymnus: **A solis ortus cardine**, aus dem 5ten Jahrhundert.

14. Martin Agricola. Die Melodie 1535, der Tonsatz 1544.

Ach Gott vom Him_mel sich dar_ein und lass dich des er_bar_men
Wie we_nig sind der Heil_gen dein ver_las_sen sind wir Ar_men

1 2

dein Wort man nicht lässt ha_ben wahr der Glaub ist auch er_lo_schen gar

bei al_len Menschen_kin_dern.

Digitized by Google

15. **Balthasar Resinarius.** Die Melodie aus der Mitte des 13ten Jahrhunderts, der Tonsatz 1544.

Digitized by Google

16. Die Melodie 1524, der Tonsatz 1544.

Christ lag in To - des - ban - - den
er ist wie - der er - stan - - den

für un - ser Sünd ge - ge - ben dass wir sollen
und hat uns bracht das Le - ben

fröh - lich seyn Gott lo - - ben und dank - bar seyn

und sin - gen Hal - le - - - lu - ja Hal - le - - lu - ja.

Digitized by Google

17. Benedict Ducis. Die Melodie 1537, der Tonsatz 1544.

Ach Gott vom Himmel sich dar - ein und lass dich
Wie we_nig sind der Heil'gen dein ver_lassen

des er - bar - men dein Wort man nicht lässt ha_ben
sind wir Ar - men

wahr der Glaub ist auch er_loschen gar bei allen Men_schen kin - - - dern.

18. Die Melodie 1523, der Tonsatz 1544.

Nun freut euch lieben Chri - sten g'mein, und

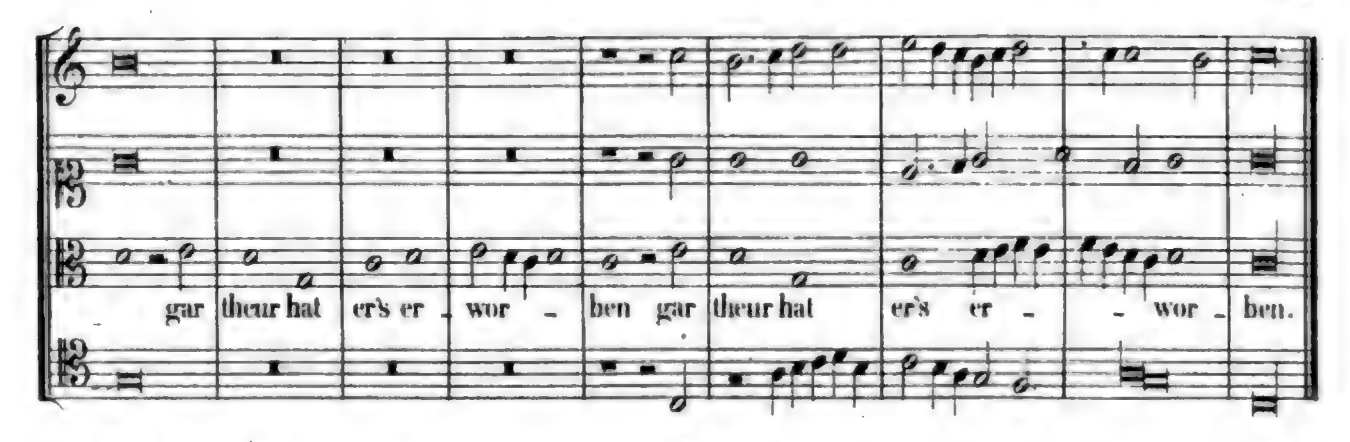
Digitized by Google

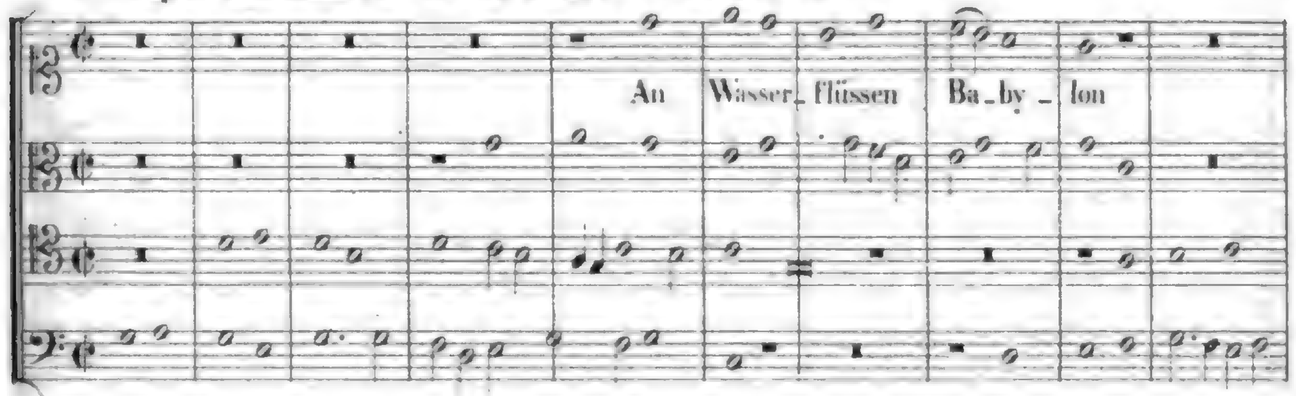
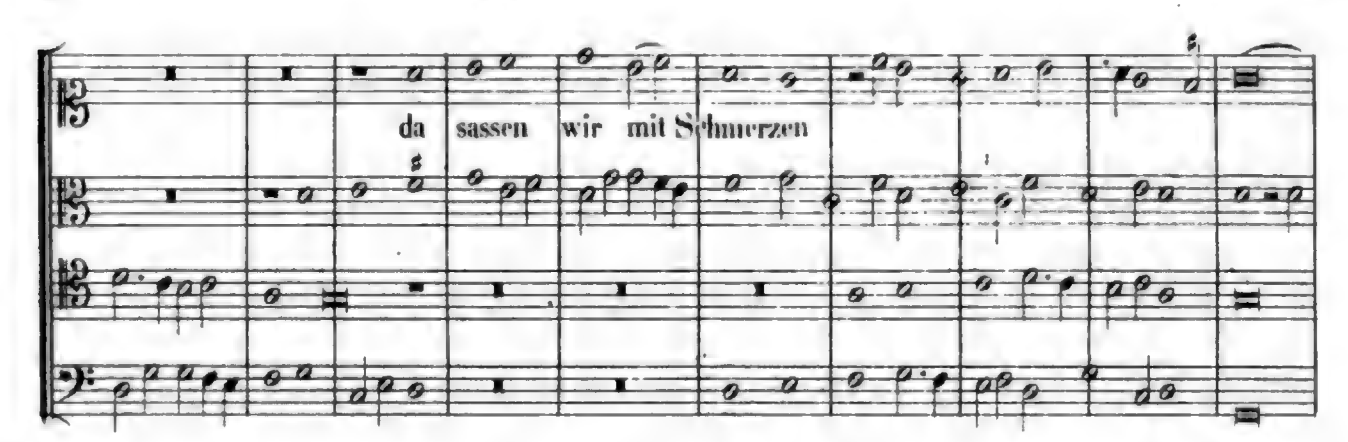
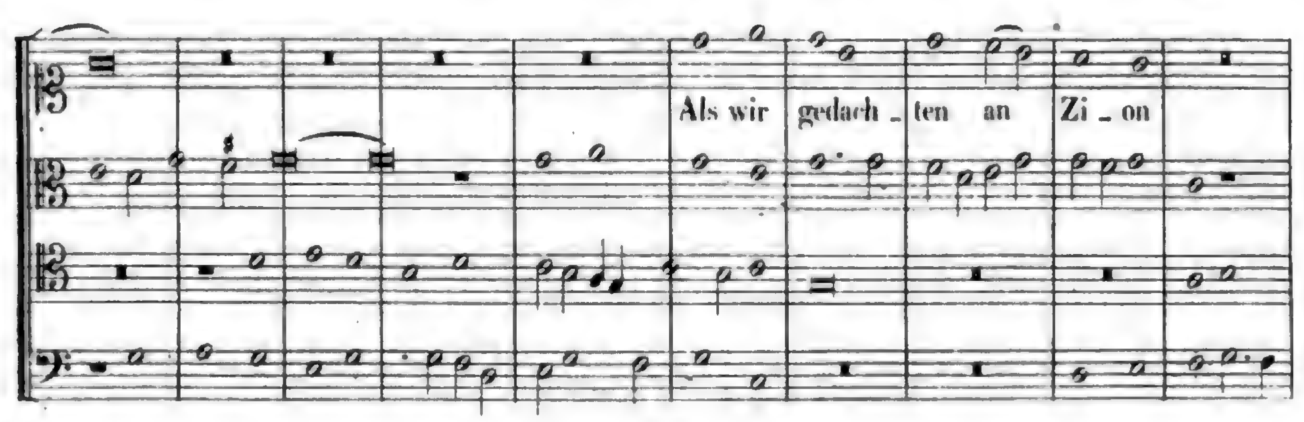
lasst vns fröhlich sprin _ gen das wir ge _ trost vnd

all in ein mit lust vnd lie _ be sin _ gen

was Gott an vns ge _ wendet hat

vnd seine sü _ sse Wunder _ that

Digitized by Google

19. Lupus Hellinck. Die Melodie 1525, der Tonsatz 1544.



da wein_ten wir von Her_zen

wir hingen auf mit schwe_rem Muth die Orgeln

und die Har _ fen gut

an ih _

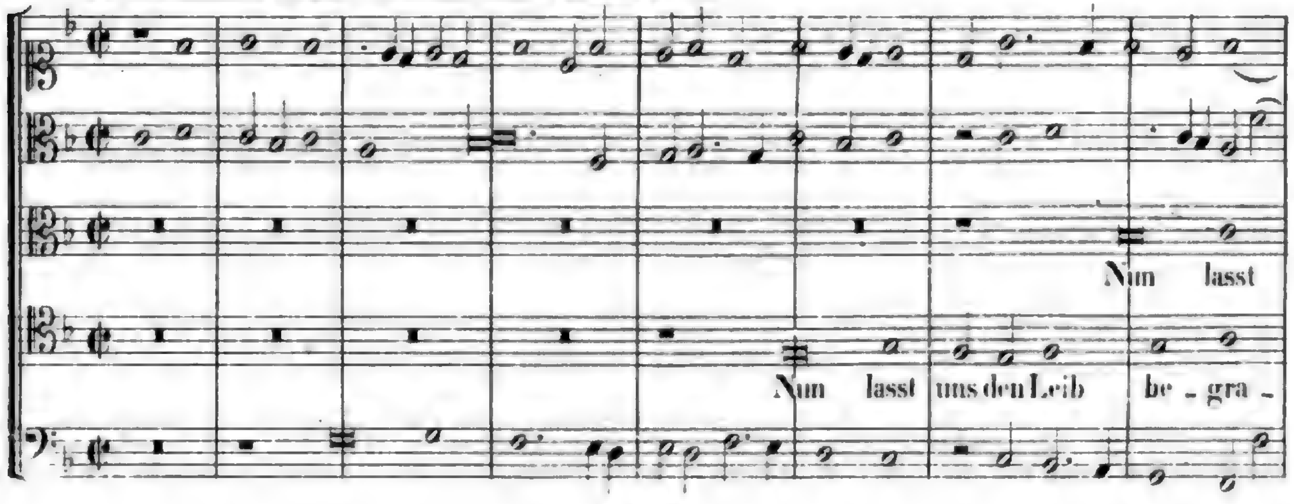
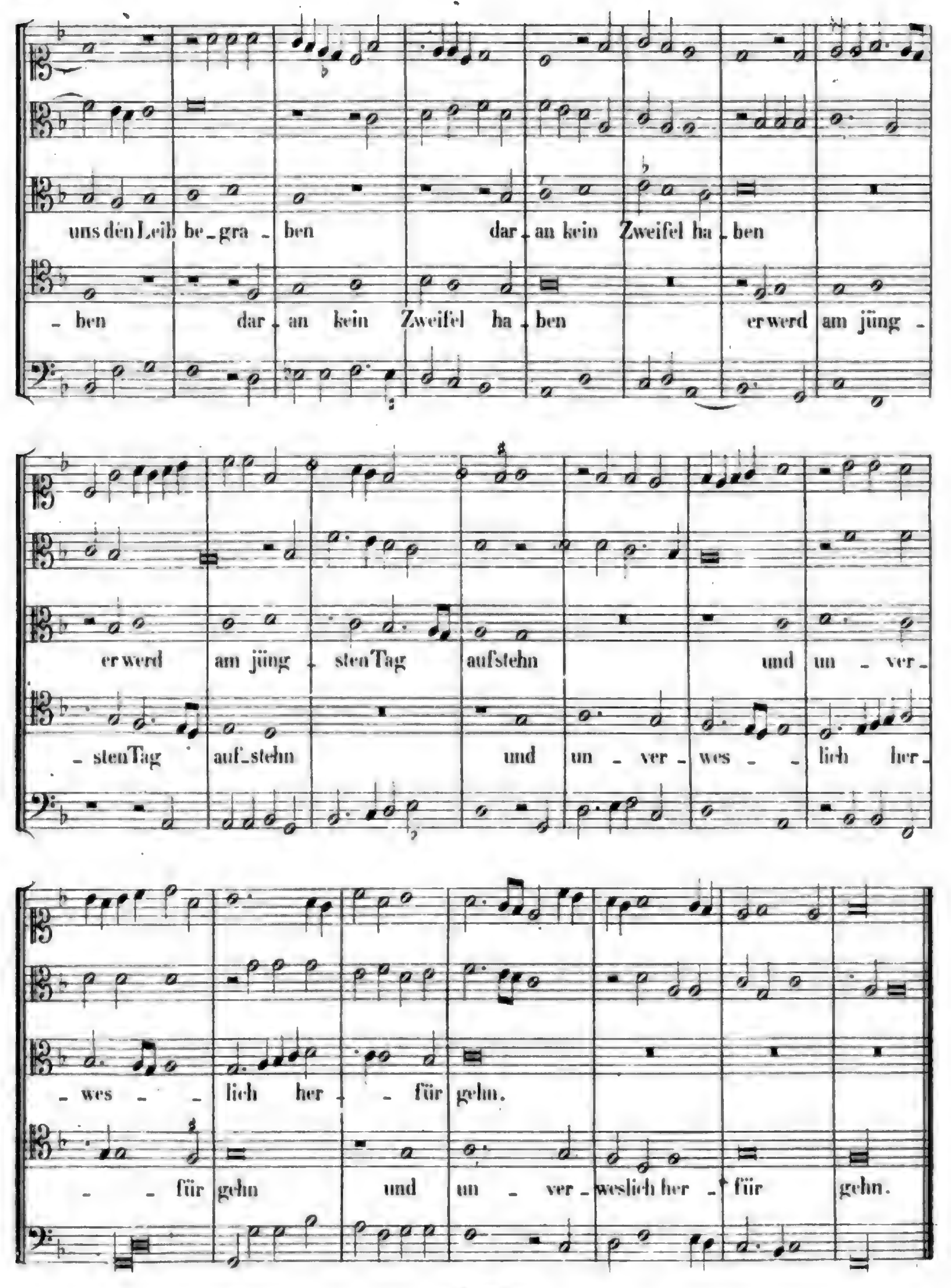
_ re Bäum'der Weiden die drinnen sind in ih _ rem Land

Digitized by Google

da muss_ten wir viel Schmach und Schand

täg _ lich von ihnen

lei _ den

20. Johannes Stahl. Melodie und Tonsatz 1544.

uns den Leib be_gra_ben dar_an kein Zweifel ha_ben
_ben dar_an kein Zweifel ha_ben er werd am jüng_
er werd am jüng_sten Tag aufstehn und un_ver_
_sten Tag auf_stehn und un_ver_wes_lich her_
_wes_lich her_für gehn.
_für gehn und un_ver_weslich her_für gehn.

21. Georg Forster. Der Tonsatz 1544. Die Melodie der Oberstimme ist dem weltlichen Liede: „**Aus fremden Landen komm ich her**" entlehnt, und gehört wahrscheinlich dem 15ten Jahrhunderte an. Mit Luthers Lied erscheint sie 1535. Die Melodie des Tenors 1543.

Vom Him _ mel hoch da komm ich her ich bring' euch gu _ te neu _ _ _ e Mähr' der gu _ ten Mähr' bring' ich so viel davon ich sin _ gen und sa _ _ _ gen will.

Vom Himmel hoch da komm ich her ich bring' euch gu _ te neu _ e Mähr' der gu _ ten Mähr' bring' ich so viel da _ von ich sin _ gen und sa _ gen will.

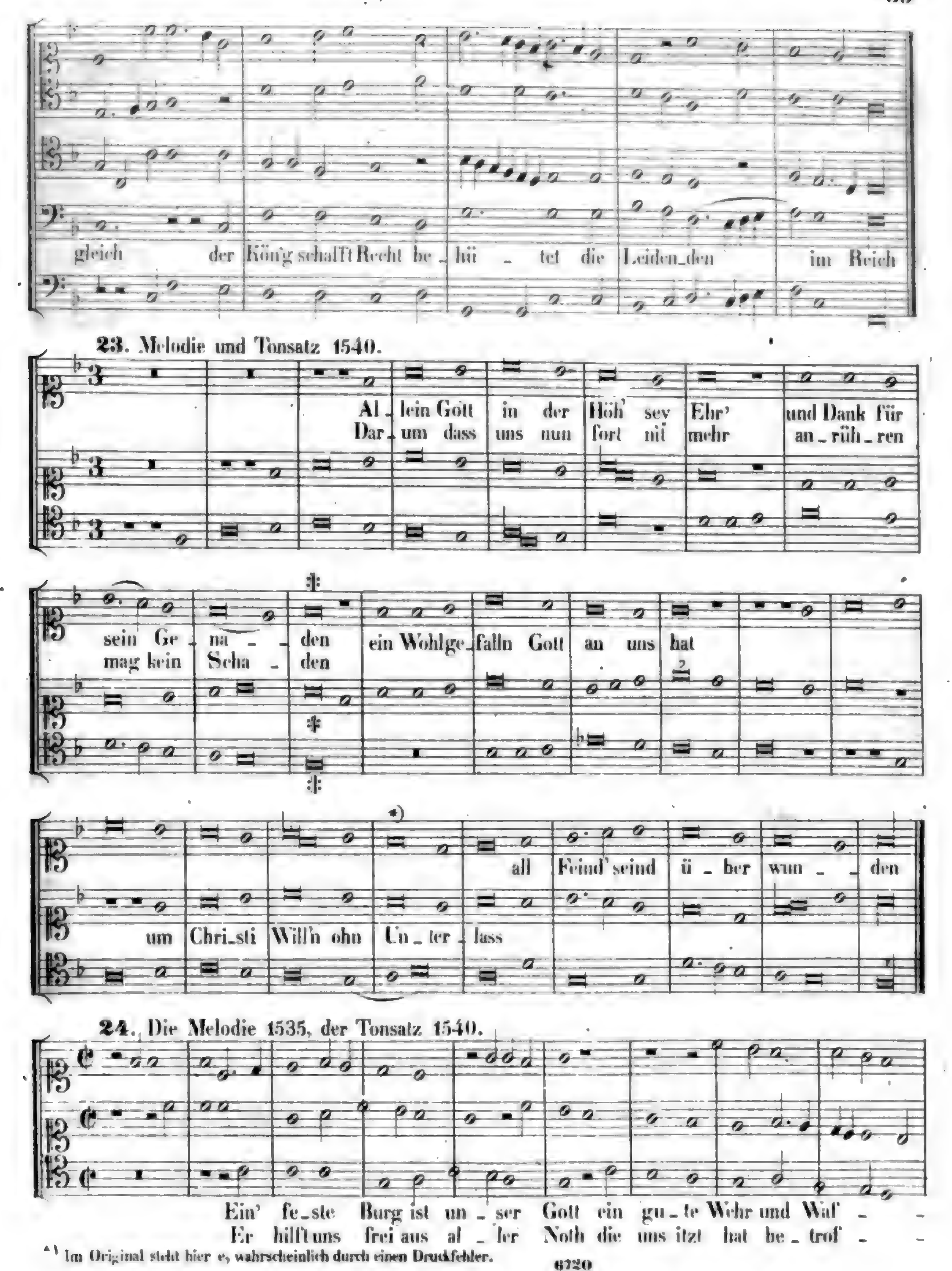
Digitized by Google

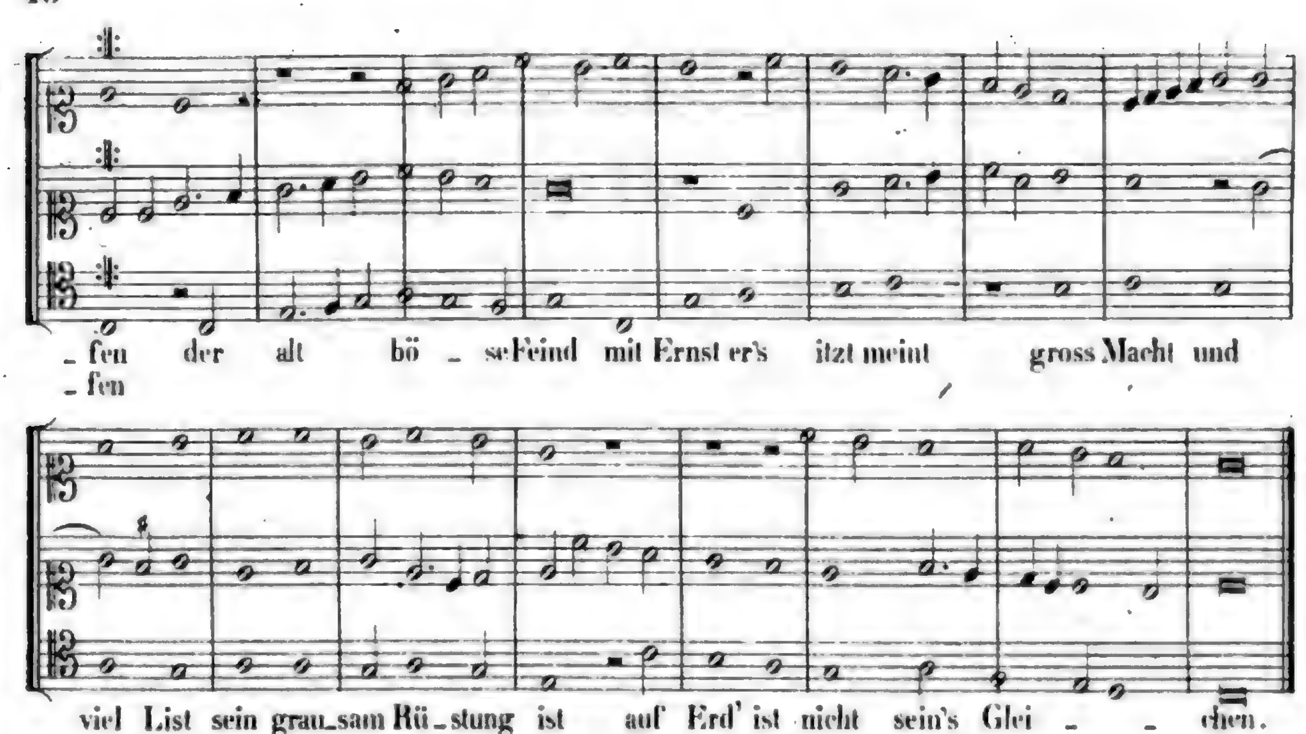
22. Hans Kugelmann. Melodie und Tonsatz 1540.

Nun lob' mein Seel' den Her - ren was in mir ist den Namen sein
Sein Wohlthat thut er meh - ren ver - giss es nicht o See - le mein

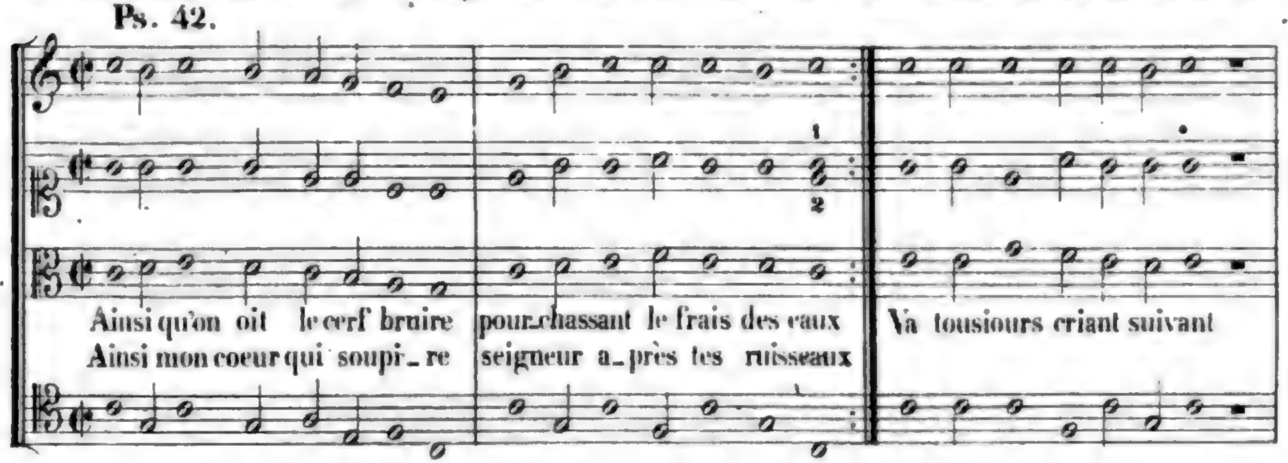
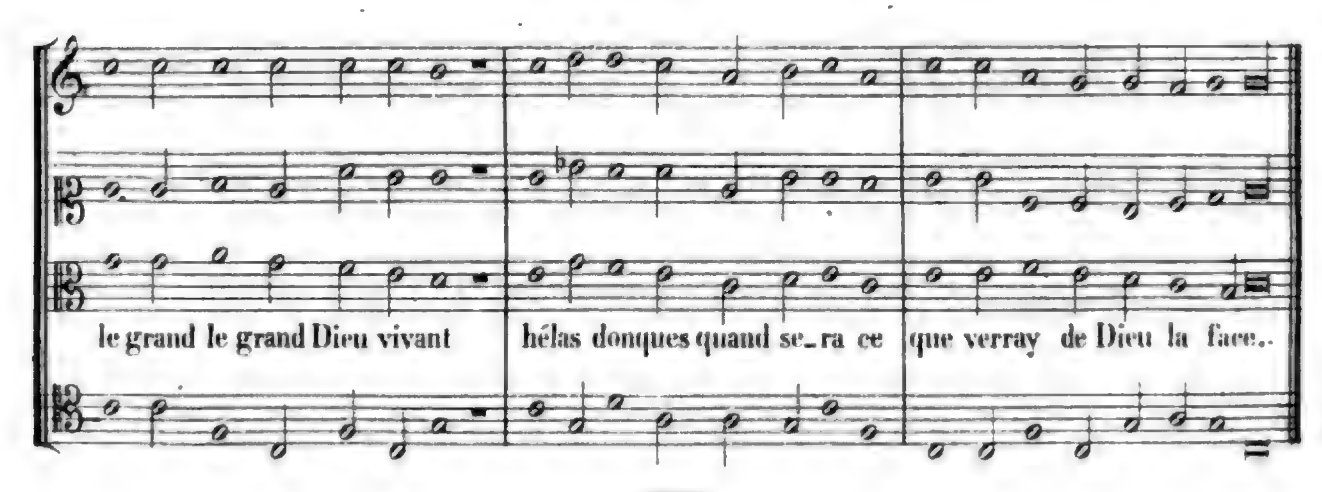
hat dir dein Sünd' ver - ge - ben und heilt dein Schwachheit gross er - rett' dein ar - mes

Le - ben nimmt dich in sei - nen Schooss mit rei - chem Trost be - schüt - tet ver - jüngt dem Adler

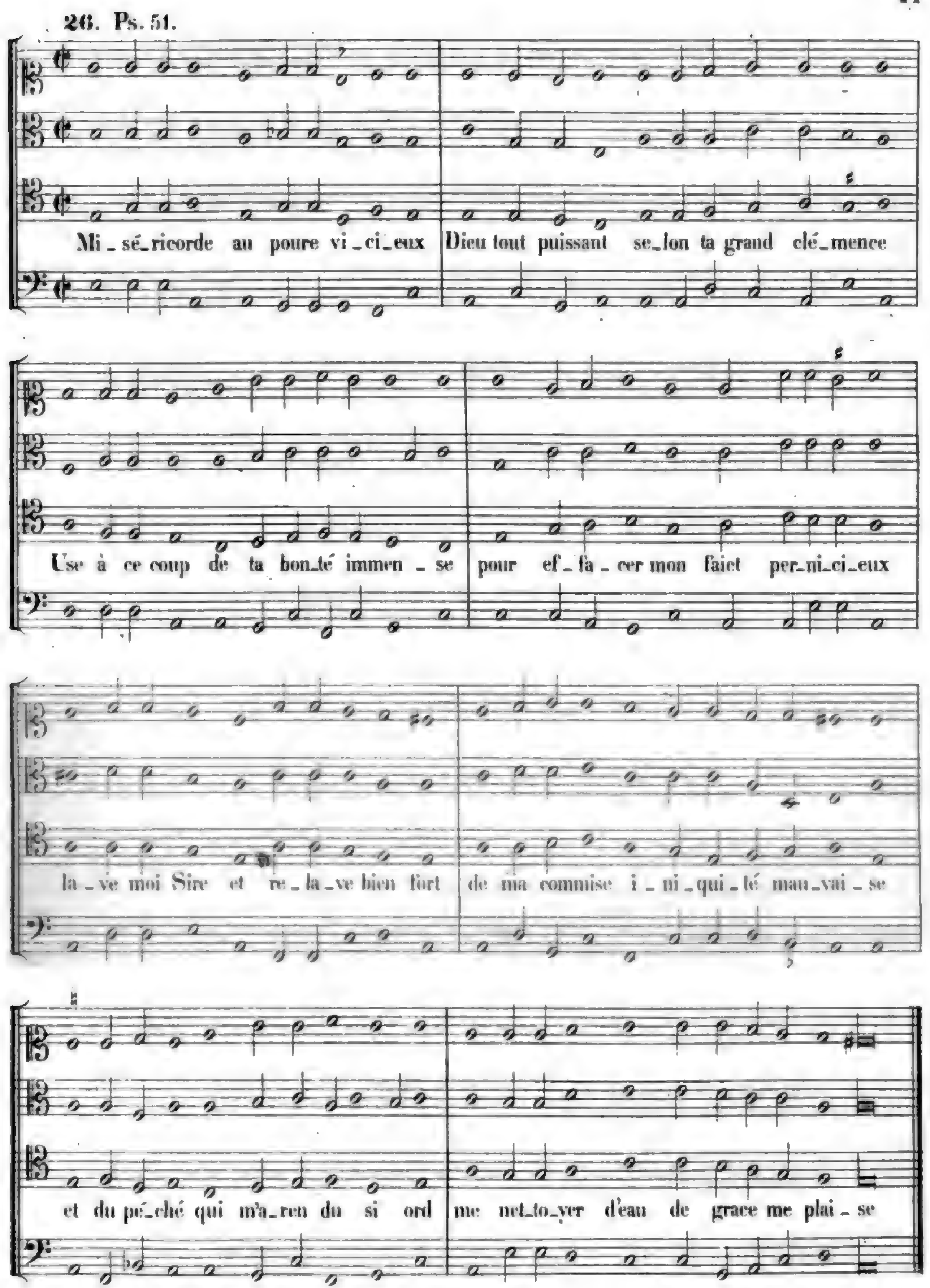
Digitized by Google

*) Im Original steht hier e, wahrscheinlich durch einen Druckfehler.



25. Claude Goudimel. Der Ursprung der Melodieen zu den französischen Psalmen Marot's und Beza's ist nicht hinreichend bekannt. Die folgenden Tonsätze Goudimels über dieselben erschienen zuerst 1565.

Ps. 42.



26. Ps. 51.


Mi - sé - ricorde au poure vi - ci - eux Dieu tout puissant se - lon ta grand clé - mence
Use à ce coup de ta bon - té immen - se pour ef - fa - cer mon faict per - ni - ci - eux
la - ve moi Sire et re - la - ve bien fort de ma commise i - ni - qui - té mau - vai - se
et du pé - ché qui m'a - ren du si ord me net - to - yer d'eau de grace me plai - se

27. Ps. 65.

O Dieu la gloire qui t'est du e t'attend dedans Si _ on En ce lieu te se _

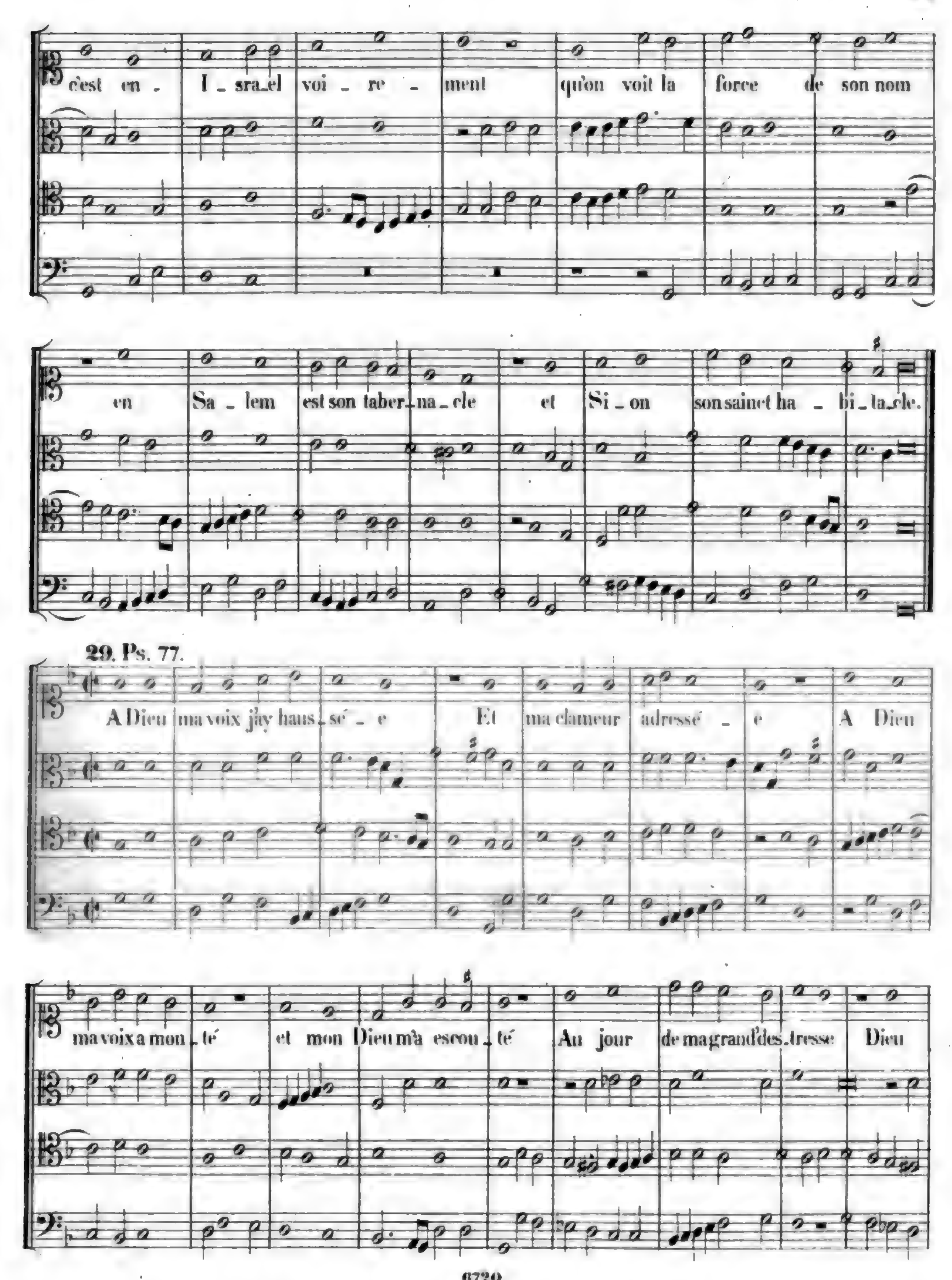
_ ra rendu _ e de voeux o _ bla _ ti _ on Et dautant que la voix en _ ten _ dre

des tiens il te plai _ ra tout droit a toi se venir rendre ton _ tes gens on ver _ ra

28. Ps. 76.

C'est en Ju _ dé e proprement que Dieu s'est ac _ _ quis un re _ nom

Digitized by Google


c'est en - I - sra-el voi - re - ment qu'on voit la force de son nom
en Sa - lem est son taber-na-cle et Si - on son sainct ha - bi - ta-cle.
29. Ps. 77.
A Dieu ma voix j'ay haus - sé - e Et ma clameur adressé - e A Dieu
ma voix a mon - té et mon Dieu m'a escou - té Au jour de ma grand'des - tresse Dieu

a esté mon adres _ se Et du soir au lende_main je lui ay ten_du la main.

30. Ps. 81.

Chan_tez ga_ye_ment a Dieu no_stre for _ ce, que tout hau_te_ment

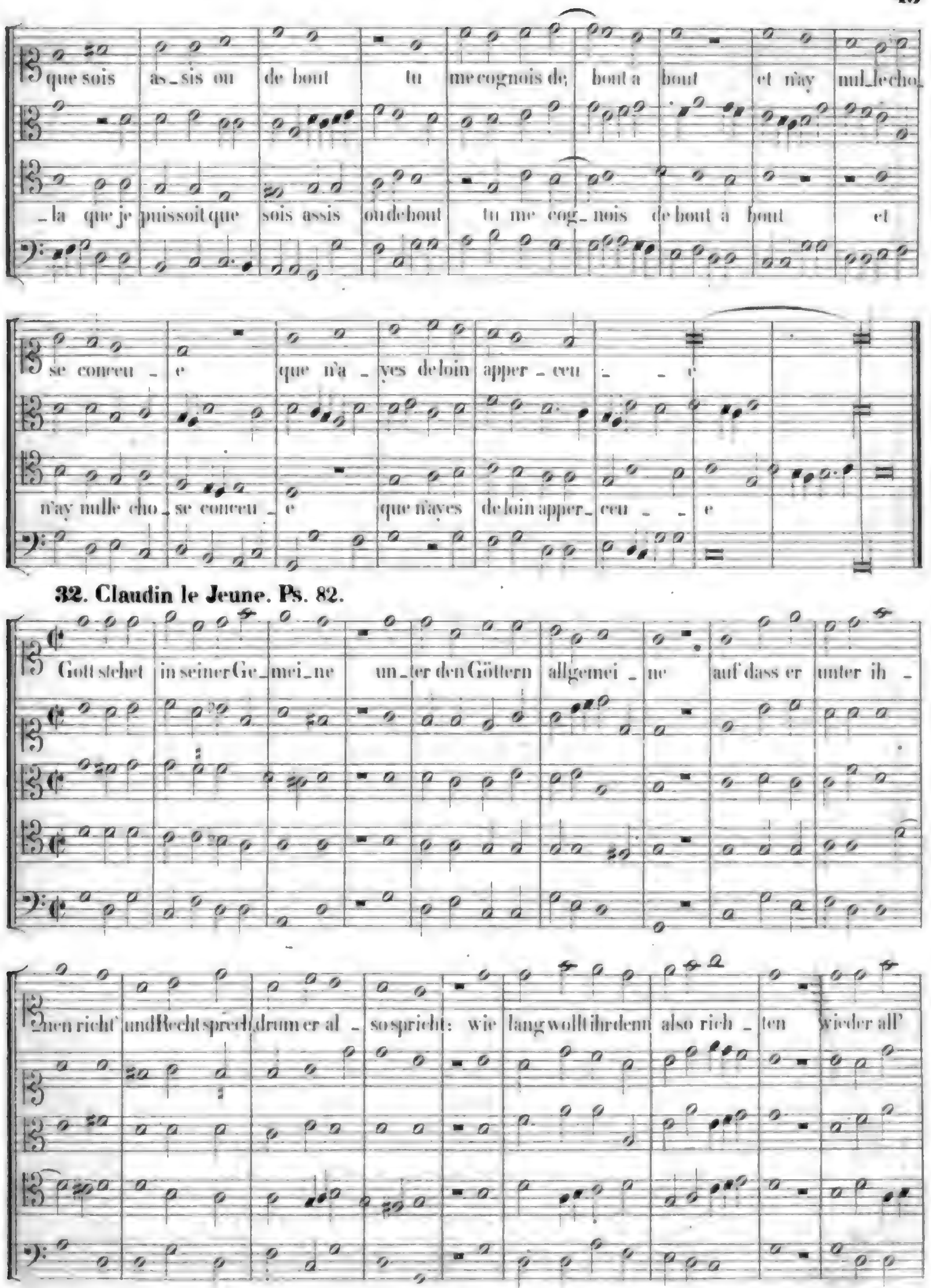
au Dieu d'I _ sra _ el chant per _ pé _ tu _ el chanter on s'effor _ ce.

31. Ps. 139.

O Dieu tu cognois qui je suis tu sais tout ce _ la que je puis soit

O Dieu tu cognois qui je suis tu sais tout ce _

Digitized by Google



que sois as_sis ou de bout tu me cognois de bout a bout et n'ay nul_le cho_
_la que je puissoit que sois assis ou de bout tu me cog_nois de bout a bout et
se conceu _ e que n'a_yes de loin apper_ceu _ _ e
n'ay nulle cho_se conceu _ e que n'ayes de loin apper_ceu _ _ e
32. Claudin le Jeune. Ps. 82.
Gott stehet in seiner Ge_mei_ne un_ter den Göttern allgemei_ne auf dass er unter ih_
_nen richt' und Recht sprech, drum er al_so spricht: wie lang wollt ihr denn also rich_ten wieder all'

recht und eure Pflichten dass ihr den Gottlo_sen und sunst bösen Leu_ten recht sprecht aus Gunst.

33. Ps. 100.

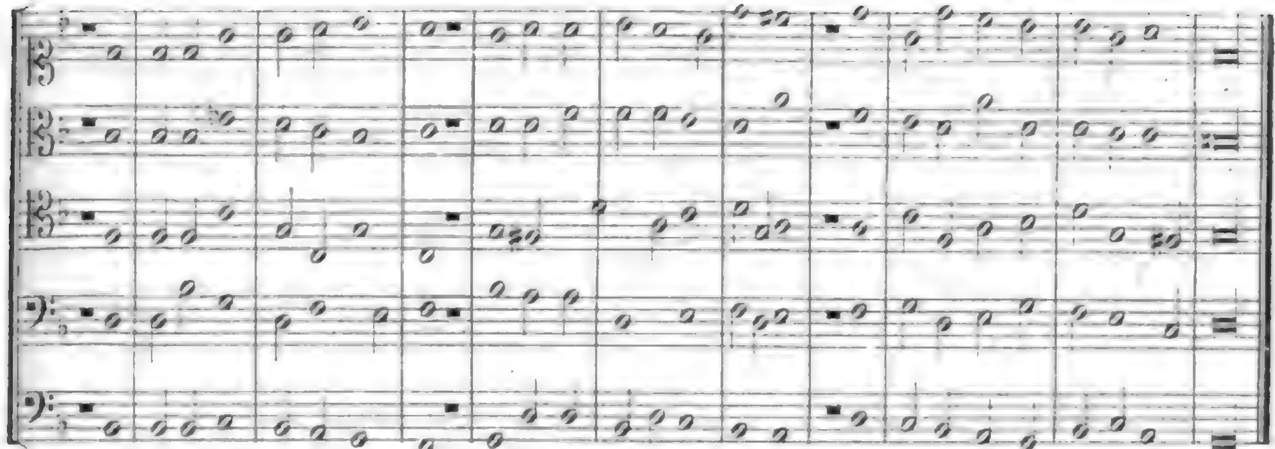
Ihr Völ_ker auf der Er_den all' dem Herren jauchzt und singt mit Schall

und die_net ihm mit Fröh_lich_keit tret' her für ihn und freudig seyd.

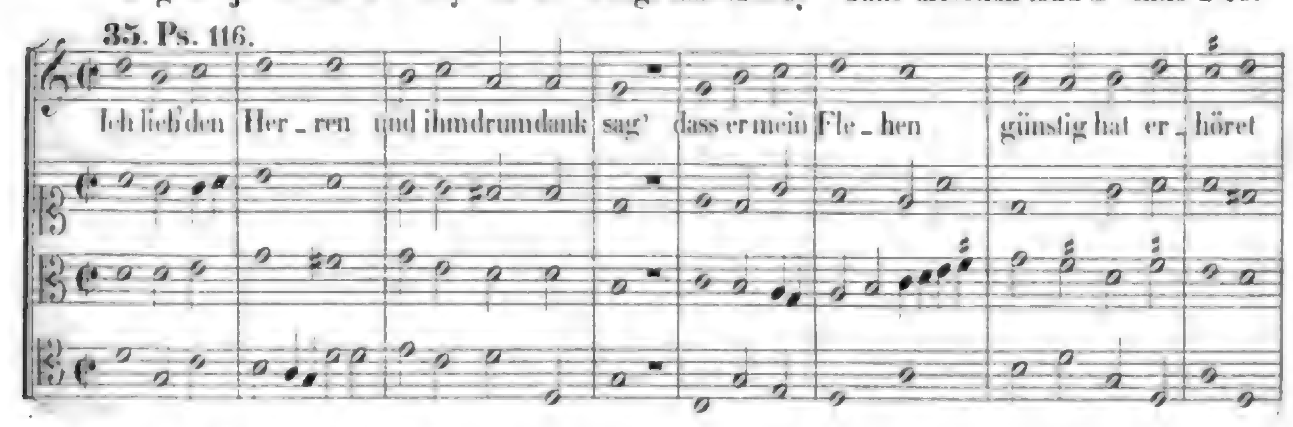
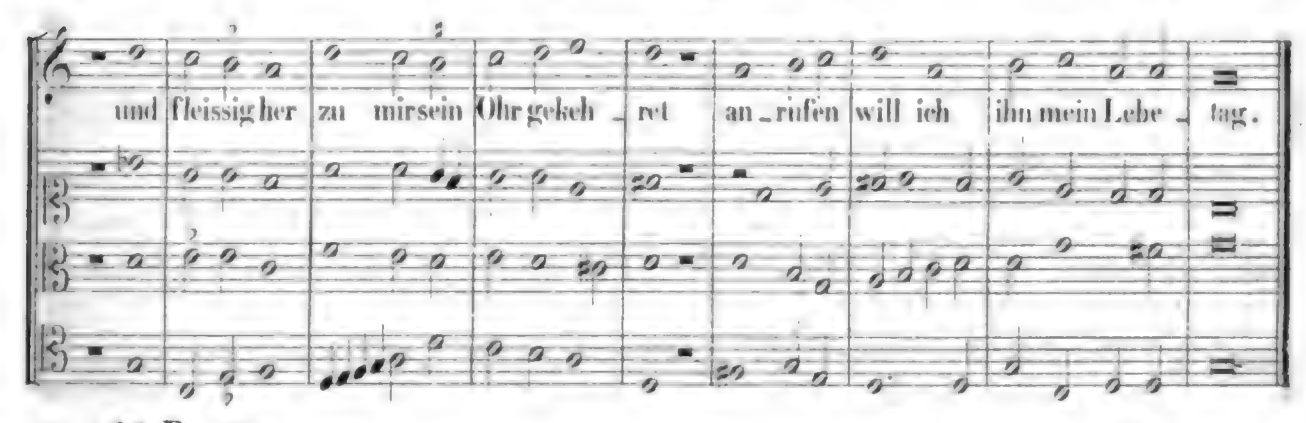
34. Ps. 111.

Ich dank' dir Gott von Herzen rein ich will auch für al_ler Ge_mein wo da versammelt sind die Frommen

Du seigneur Dieu en tous en_droits en l'assem_blée des plus droits de chanter a Dieu coustu_mie_re

Digitized by Google

be_kennen dei_ne Herrlich_keit dein Lob zu preisen al_le Zeit hab' ich mir in den Sinn genom_men.
la gloire je confes_se_ray et sa louange annon_ceray d'une affection tou_te entie_re.

35. Ps. 116.



36. Ps. 131.

Mein Herz sich nicht er_he_bet sehr ich werf' nicht hoch auf mein Ge_sicht

Digitized by Google

recht und eure Pflichten dass ihr den Gottlo_sen und sonst bösen Leu_ten recht sprecht aus Gunst.

33. Ps. 100.

Ihr Völ_ker auf der Er_den all' dem Herren jauchzt und singt mit Schall

und die_net ihm mit Fröh_lich_keit tret' her für ihn und freudig seyd.

34. Ps. 111.

Ich dank dir Gott von Herzen rein ich will auch für al_ler Ge_mein wo da versammelt sind die Frommen

Du seigneur Dieu en tous en_droits en l'assem_blée des plus droits de chanter a Dieu coustu_mie_re

Digitized by Google

be_kennen dei_ne Herrlich_keit dein Lob zu preisen al_le Zeit hab' ich mir in den Sinn genom_men.
la gloire je confes_se_ray et sa louange annon_ceray d'une affection tou_te entie_re.

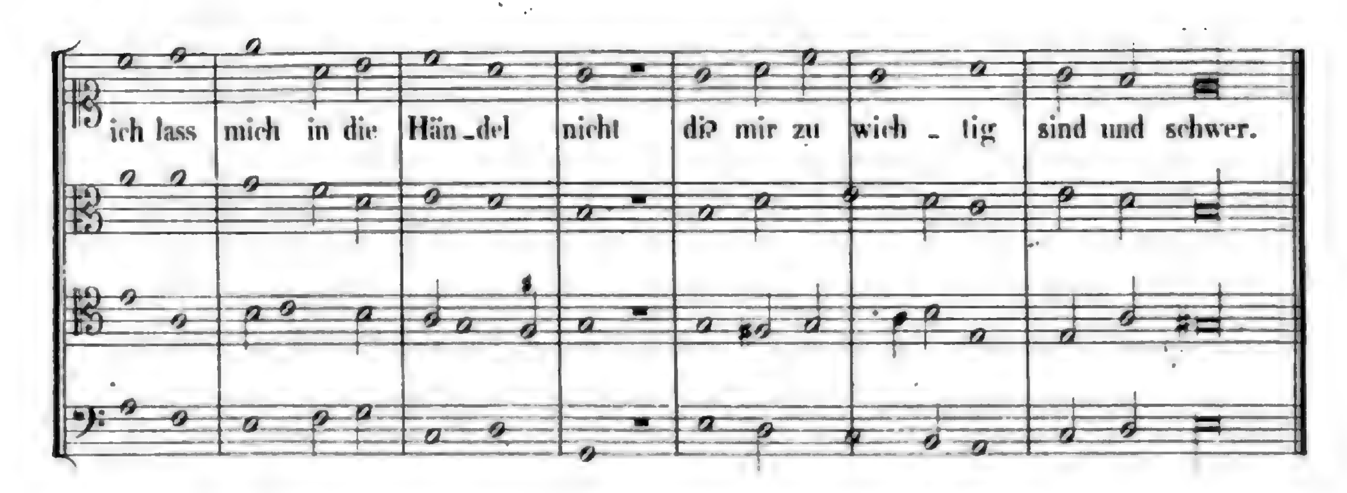
35. Ps. 116.

Ich lieb' den Her_ren und ihm drum dank sag' dass er mein Fle_hen günstig hat er_höret

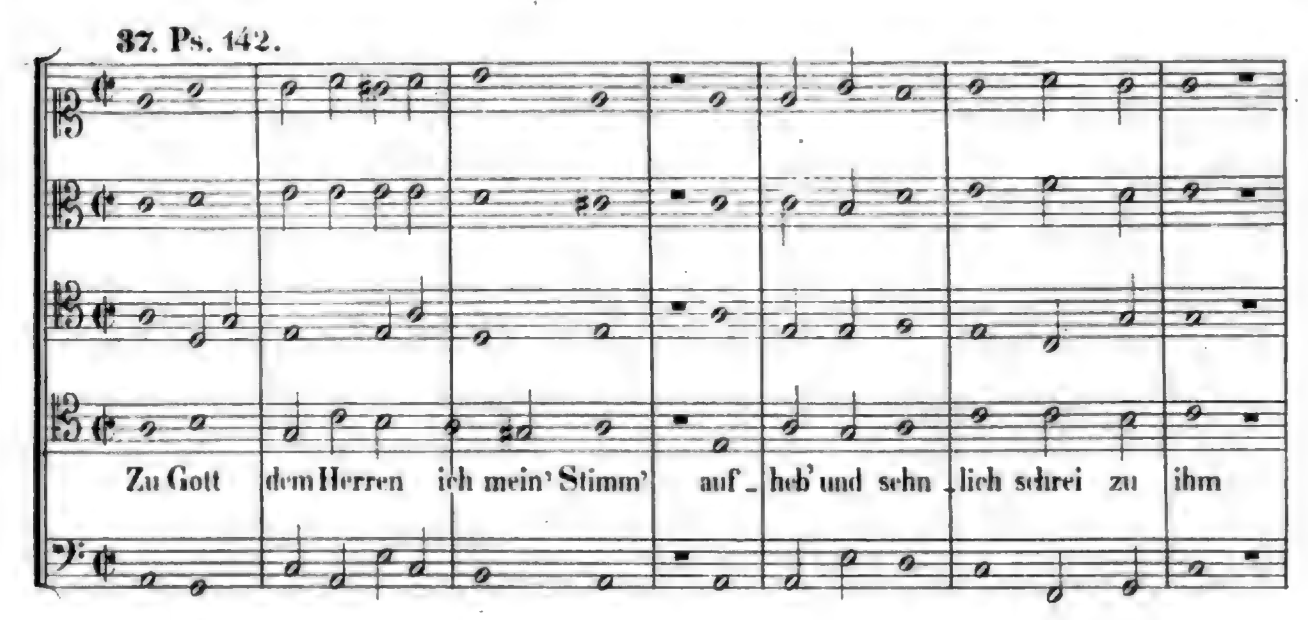
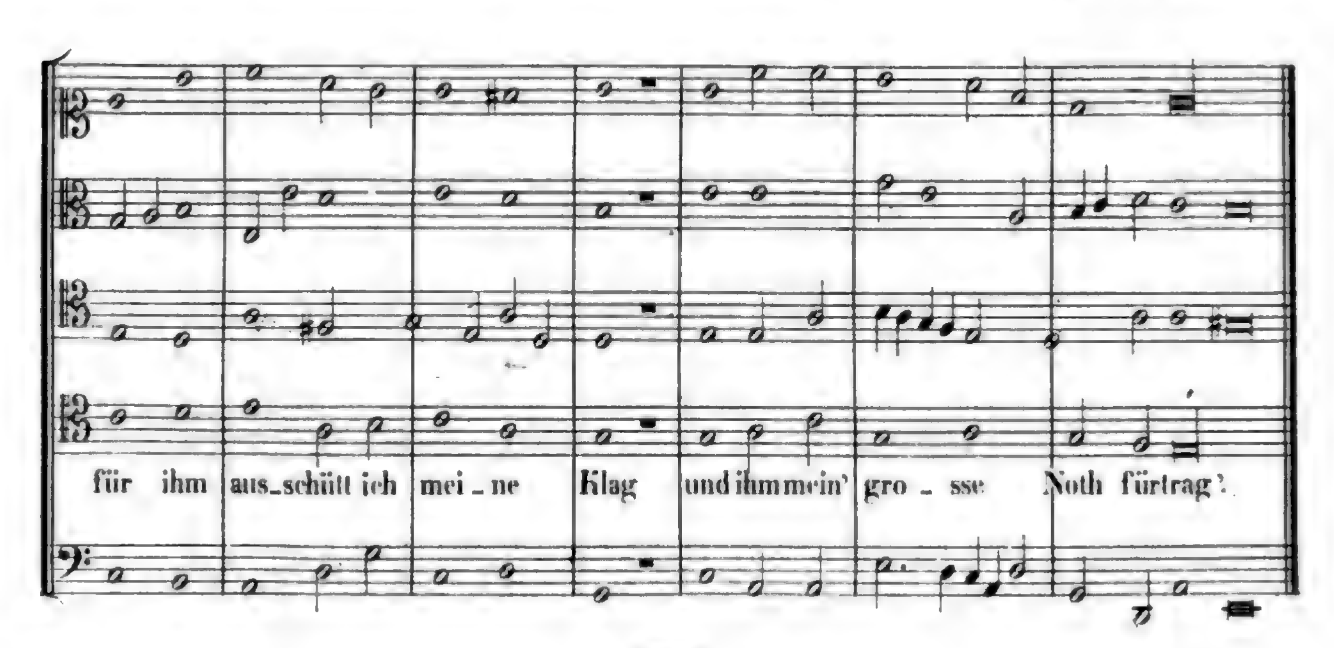
und fleissig her zu mir sein Ohr gekeh_ret an_rufen will ich ihn mein Lebe_tag.

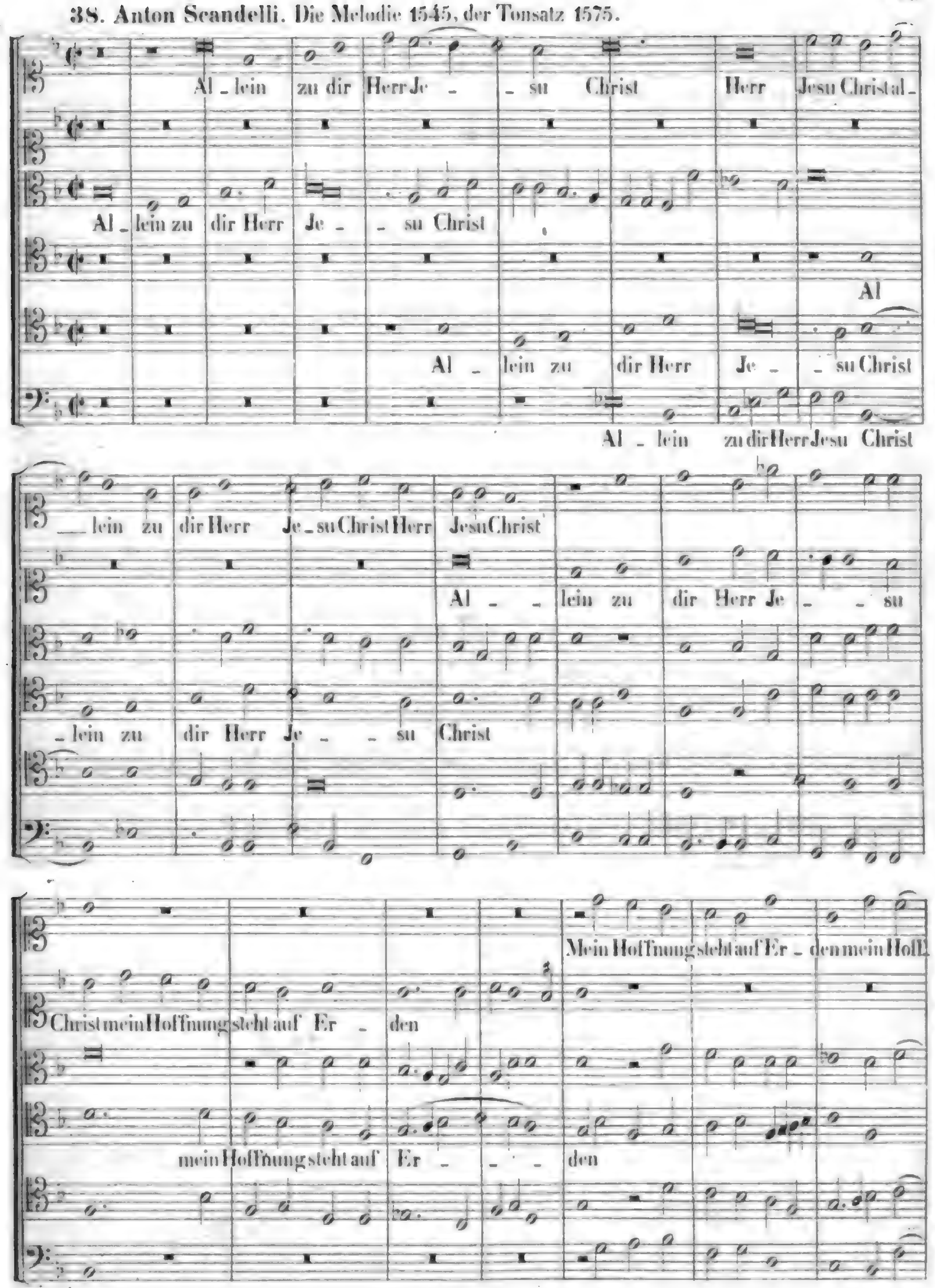
36. Ps. 131.

Mein Herz sich nicht er_he_bet sehr ich werf' nicht hoch auf mein Ge_sicht

Digitized by Google

ich lass mich in die Hän_del nicht die mir zu wich _ tig sind und schwer.

37. Ps. 142.


Zu Gott dem Herren ich mein' Stimm' auf _ heb' und sehn _ lich schrei zu ihm

für ihm aus_schütt ich mei _ ne Klag und ihm mein' gro _ sse Noth fürtrag'.

38. Anton Scandelli. Die Melodie 1545, der Tonsatz 1575.

Digitized by Google

- nungsteht auf Erden steht auf Erden mein Hoffnung steht auf Er - - den

mein

mein' Hoffnung steht auf Er - - den von An - be - ginn ist nichts erkorn, von

Hoffnung steht auf Er - - - - - den von Anbe - ginn ist nichts er - korn

Anbeginn ist nichts er - kor'n

auf Erden war kein Mensch gebor'n

der mir aus Nöthen

Digitized by Google

ich ruf' dich an, ich ruf' dich an zu dem ich mein Ver_

der mir aus Nöthen helfen kann

helfen kann

ich ruf dich an

_ trau _ _ en han

zu dem ich mein Ver _ trauen han

zu dem ich mein Ver _ trau _ en han

zu dem ich mein Ver _ trau _ _ en han

mein Ver _ trau _ en han.

zu dem ich mein Vertrau _ _ en han.

zu dem ich mein Ver _ _ trau _ en han.

mein Ver_trauen han.

Digitized by Google

39. Melodie und Tonsatz 1568.

40. Leonhart Schröter. Die Melodie aus dem 8ten Jahrhundert, der Tonsatz 1587.

Digitized by Google

- ri - tus Ve - ni cre - a - - -
- ni cre - a - tor spi - ritus spi - ri - tus
ve - ni cre - a - - tor spi - ri - tus ve - ni cre - a -
- a - tor ve - ni cre - a - - tor spi - ri - tus ve - ni cre -
- ni cry - - a - tor spi - - ri - tus
ve - ni cre - - a - tor spi - - - - -

- tor spi - - ri - tus spi - ri - tus men - tes tu - orum vi - si -
ve - ni cre - a - tor spi - - ri - tus men - tes tu -
- - tor spi - - ri - tus men - tes tu - o - rum vi - si - ta
- - a - - tor spi - ri - tus men - - tes tu - o - rum ve - - -
men - tes tu - o - rum vi - si -
- ri - tus men - tes

- ta imple su - per - - - na gra - ti - a im - ple su - per -
- o - - rum vi - - - si - ta im - ple su - per - na gra - ti - a gra -
mentes tu - o - - rum vi - si - ta im - ple su - per - - na gra - - ti - a
- - - si - ta im - ple su - per - - na gra - ti - a
- ta im - ple su - per - na gra -
- tu - o - rum vi - - si - ta im - ple

Digitized by Google

_na gra _ ti _ a im _ ple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a

_ _ ti _ a imple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a quae tu cre _ a _ sti

imple su _ _ _ per _ na gra _ ti _ a quae

im _ ple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a quae tu cre _

_ ti _ a quae

su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a

quae tu cre _ a _ _ _ _ sti pe _ cto _ ra

pe _ _ cto _ ra quae tu cre _ a _ _ sti pe _ _ _ cto _ ra quae

cre _ a _ sti pe _ _ cto _ _ ra quae tu cre _ a _ sti

_ a _ _ sti pe _ ctora quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu

tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _

quae tu cre _ a _ sti pecto _ ra

quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _ a _ sti pe _ _ _ cto _ ra.

tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _ a _ _ sti pe _ _ cto _ ra.

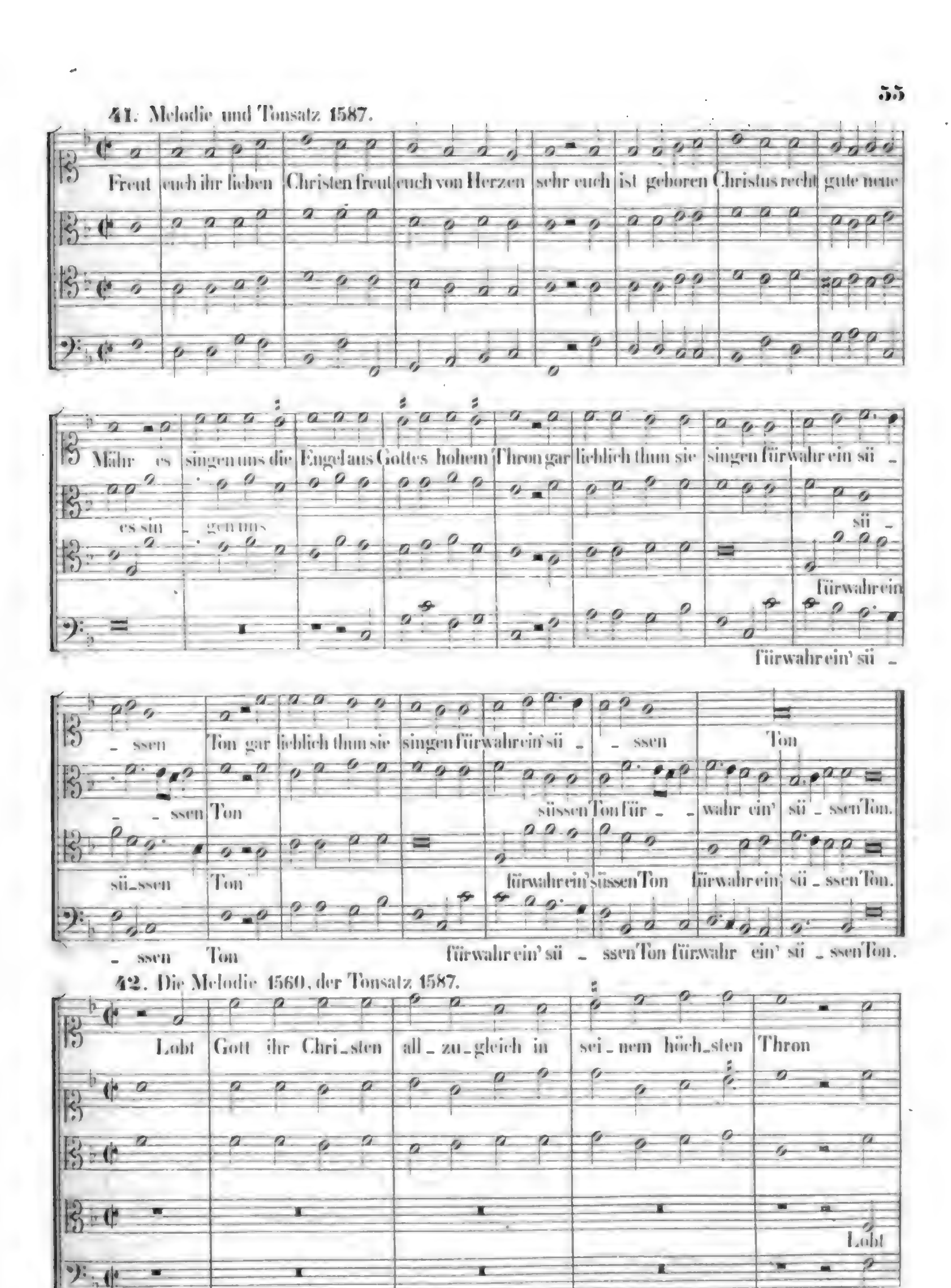
pe _ _ cto _ ra quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra.

cre _ a _ _ _ _ _ _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra.

_ a _ _ _ sti pe _ _ cto _ ra quae tu cre _ a _ _ sti pecto _ ra.

quae tu cre _ _ a _ _ sti pe _ _ cto _ ra.

Digitized by Google

41. Melodie und Tonsatz 1587.

42. Die Melodie 1560, der Tonsatz 1587.

der heut aufschleusst sein

Gott ihr Christen all_zu_gleich in sei_nem höchsten Thron

Him_melreich und schenkt euch seinen Sohn

der heut aufschleusst sein Him_melreich und

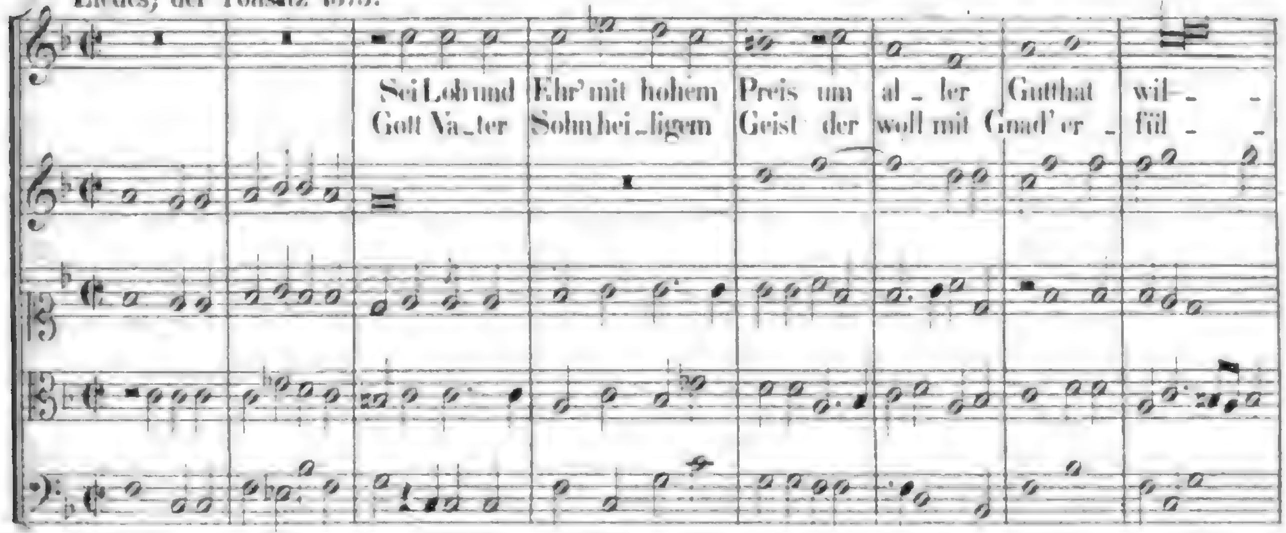
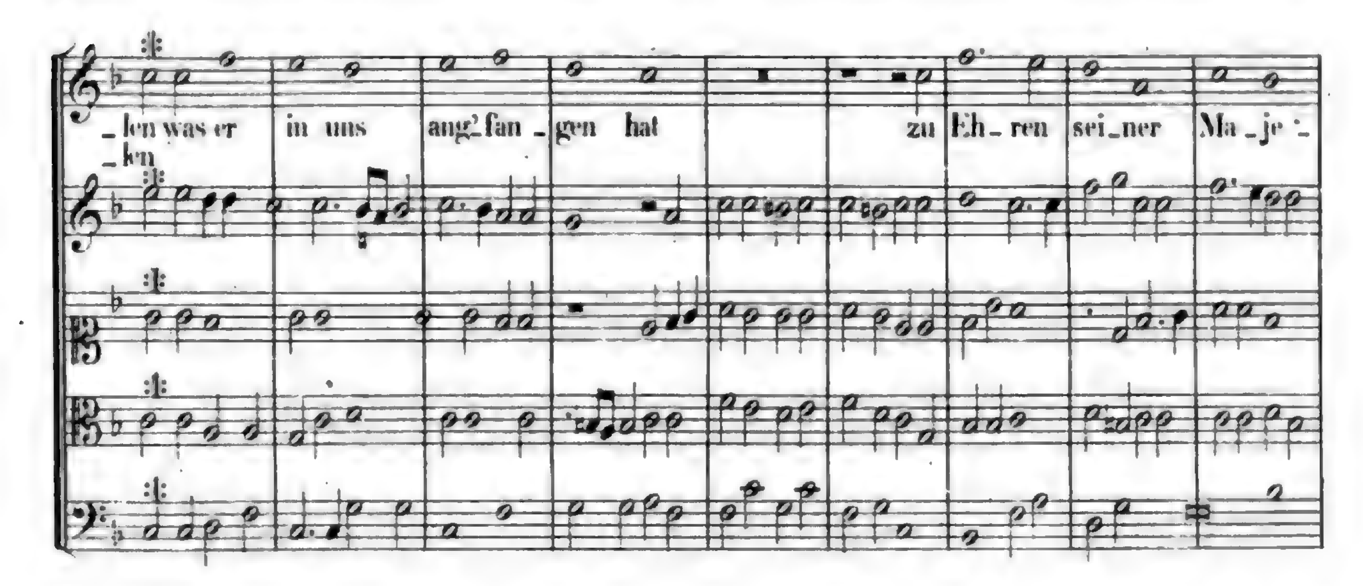
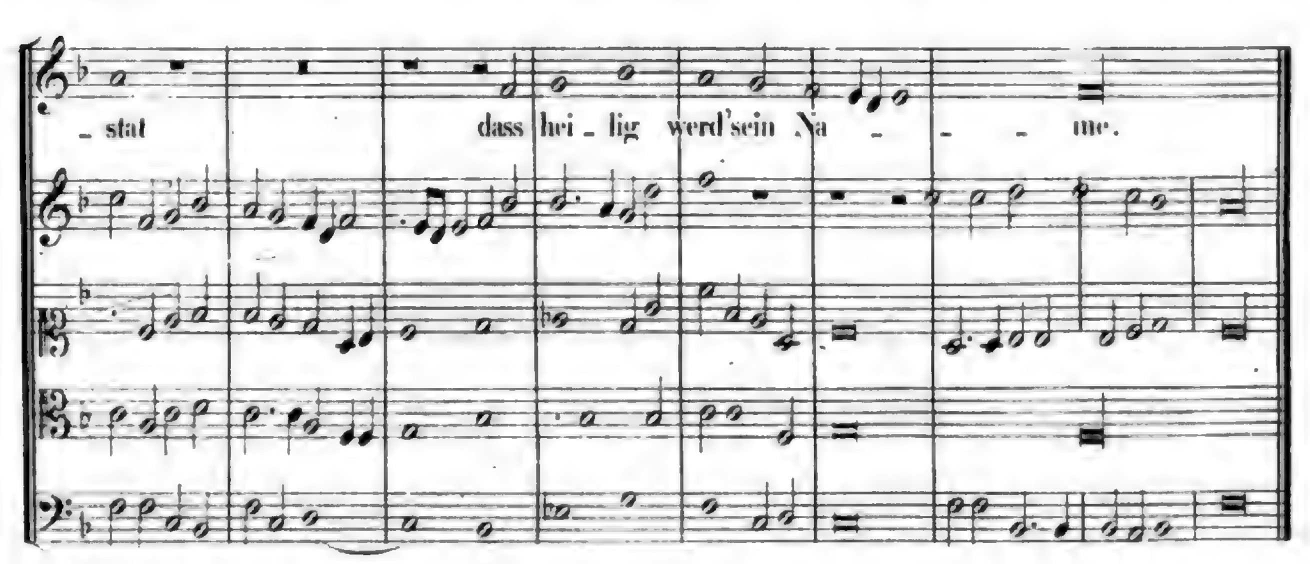
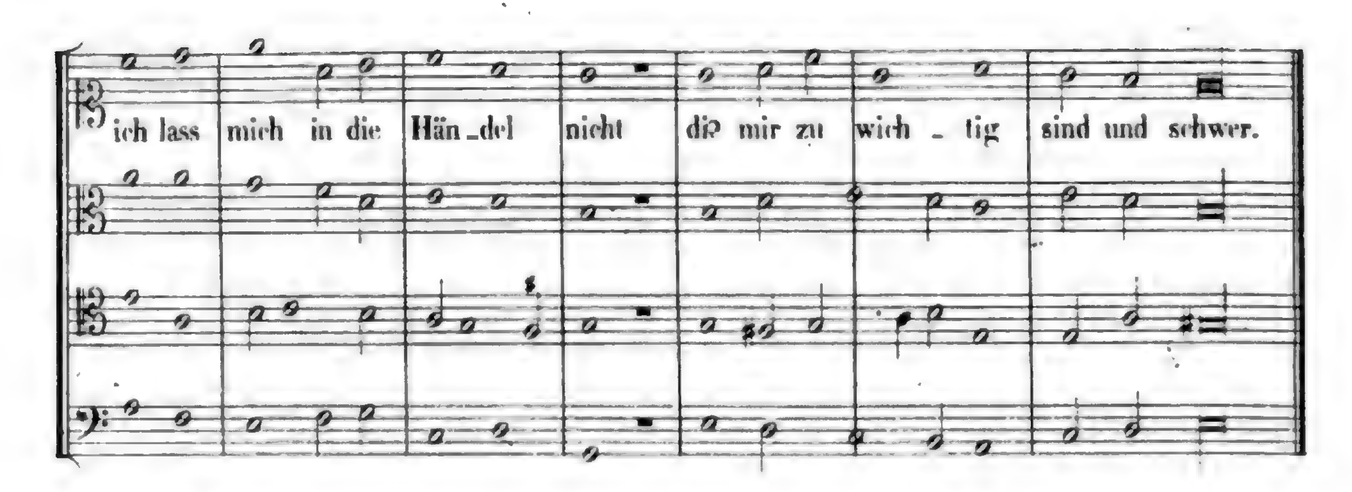
und schenkt euch sei_nen Sohn.

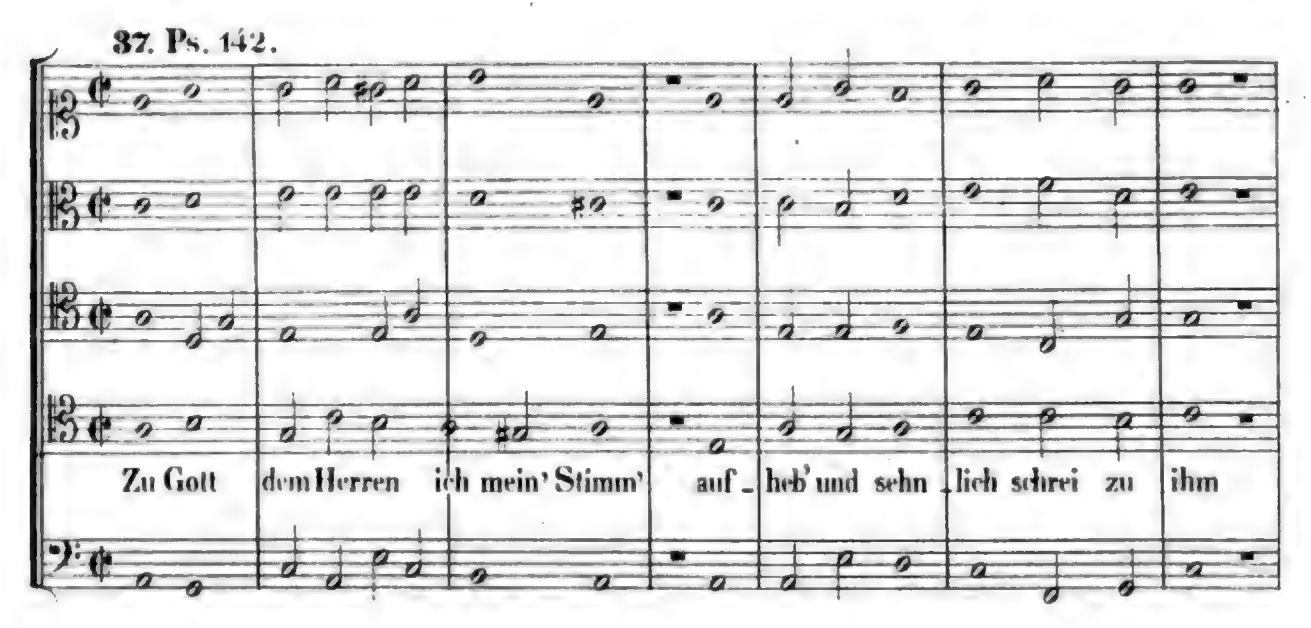
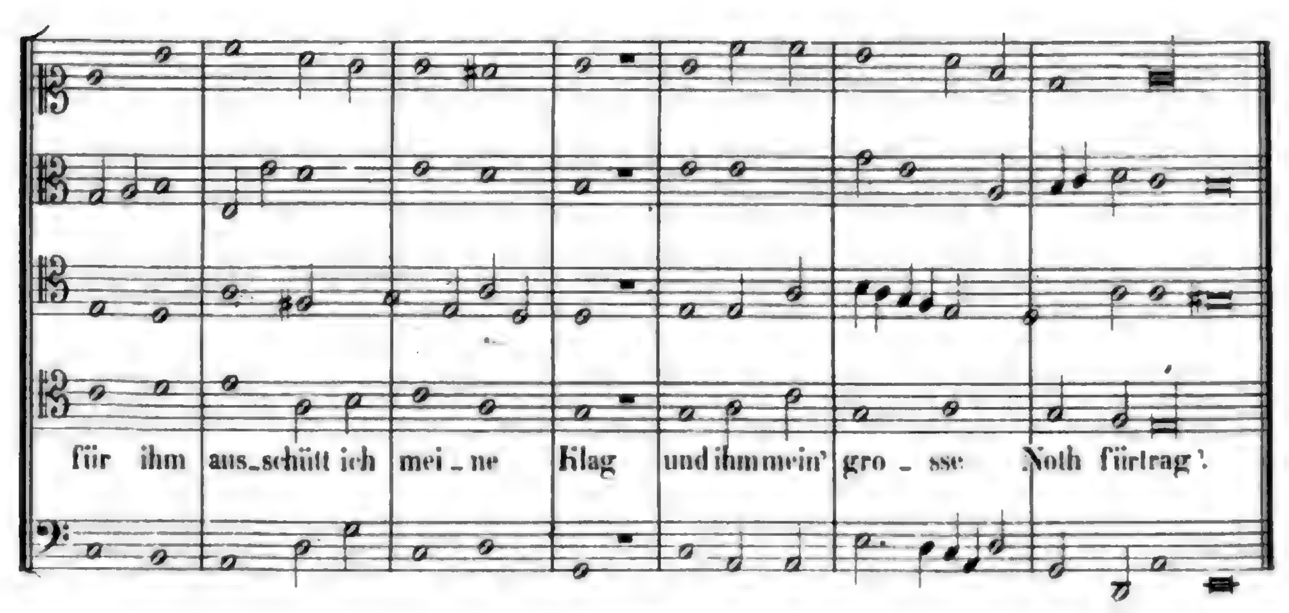
und schenkt euch sei _ nen Sohn

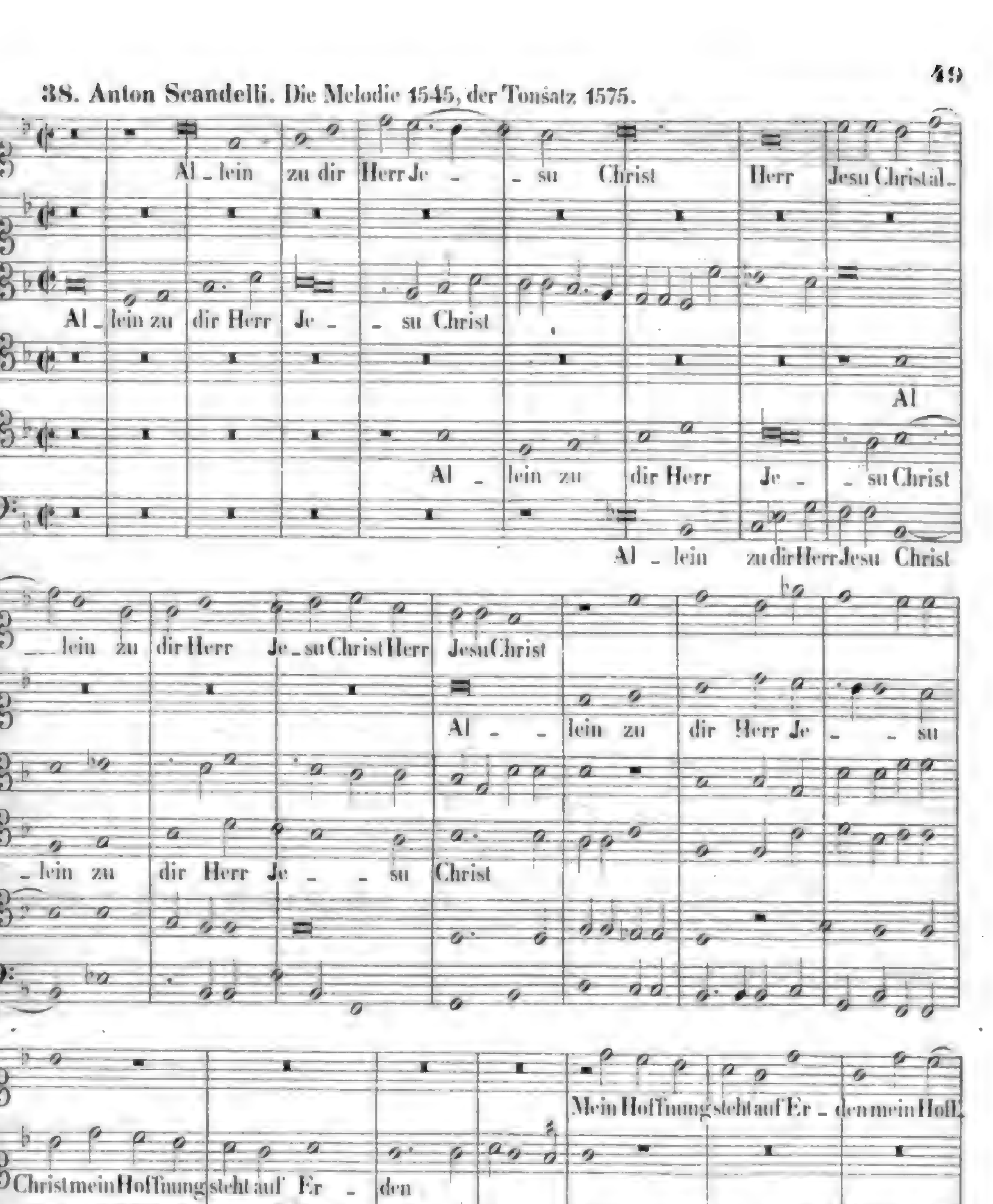
schenkt euch seinen Sohn und schenkt euch sei_nen Sohn.

und schenkt euch sei _ _ _ nen Sohn.

Digitized by Google

43. Jacob Meiland. Die Melodie eines, wahrscheinlich dem 15ten Jahrhundert angehörenden weltlichen Liedes; der Tonsatz 1575.

ich lass mich in die Hän_del nicht die mir zu wich _ tig sind und schwer.

37. Ps. 142.

Zu Gott dem Herren ich mein' Stimm' auf _ heb' und sehn _ lich schrei zu ihm

für ihm aus_schütt ich mei _ ne Klag und ihm mein' gro _ sse Noth fürtrag'.

38. Anton Scandelli. Die Melodie 1545, der Tonsatz 1575.

- nungsteht auf | Erden steht auf | Erden | mein Hoffnung | steht auf Er - | - den

mein

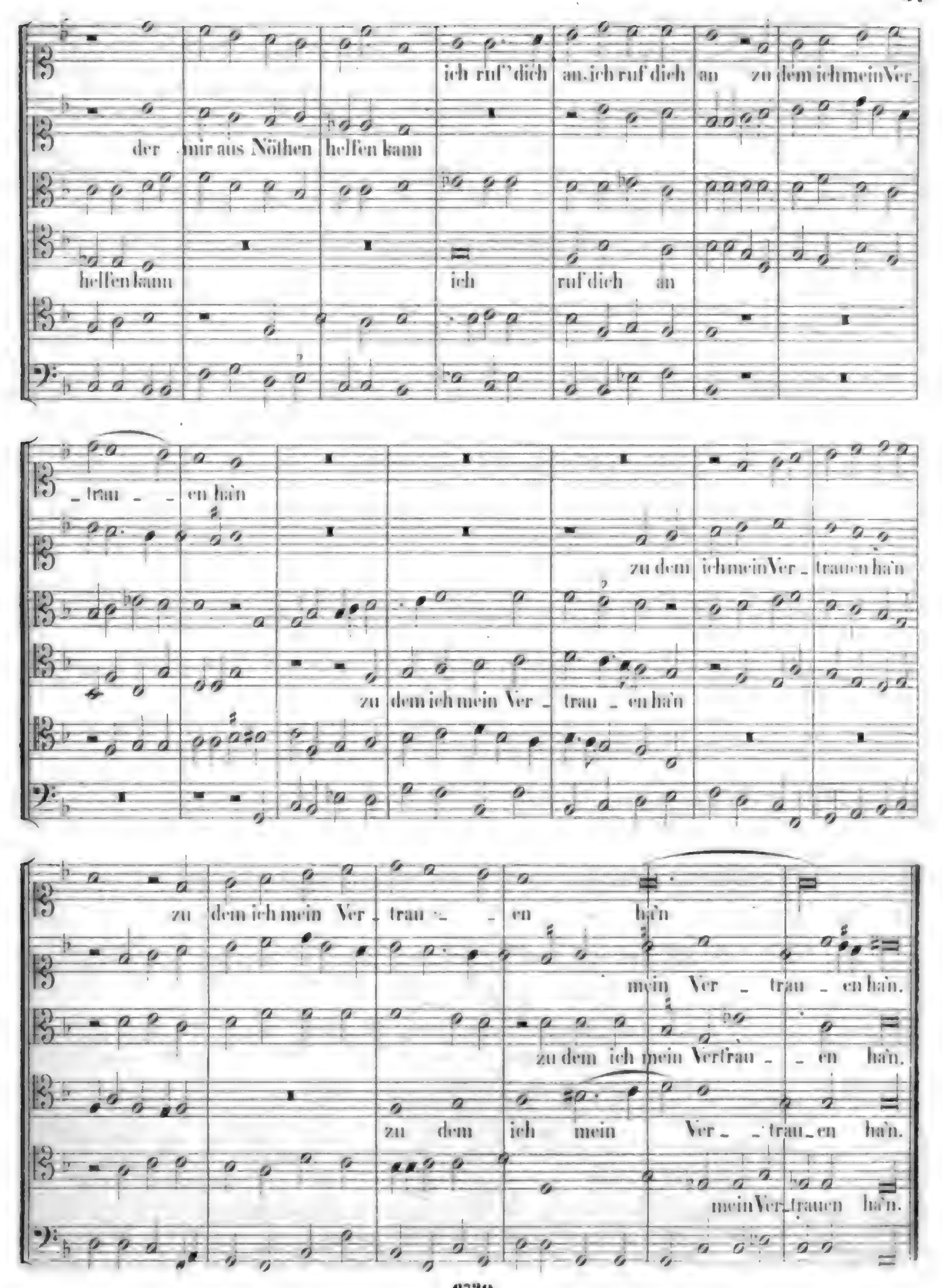
mein' Hoffnung | steht auf | Er - - den | von | An - be - ginn ist | nichts er korn, von

Hoffnung steht auf | Er - - - - - | den von Anbe - ginn ist nichts er - korn

Anbeginn ist | nichts er - korn

auf Erden | war kein Mensch | gebor'n

der | mir aus Nöthen

Digitized by Google

ich ruf' dich an, ich ruf dich an zu dem ich mein Ver
der mir aus Nöthen helfen kann
helfen kann
ich ruf dich an
trau en ha'n
zu dem ich mein Ver trauen ha'n
zu dem ich mein Ver trau en ha'n
zu dem ich mein Ver trau en ha'n
mein Ver trau en ha'n.
zu dem ich mein Vertrau en ha'n.
zu dem ich mein Ver trau en ha'n.
mein Ver trauen ha'n.

39. Melodie und Tonsatz 1568.

Lobet den Herren, lobet den Herren denn er ist sehr freundlich, es ist sehr köst_lich unsern Gott zu lo_ben,

unsern Gott zu loben, sein Lob ist schön und lieblich anzu_hören lobet den Herren, lobet den Herren

40. Leonhart Schröter. Die Melodie aus dem 8ten Jahrhundert, der Tonsatz 1587.

Ve _ _ _ ni cre _ _ a _ tor spi _ _ _

Ve_ni cre _ a _ _ _ _ _ tor spi _ _ ri _ tus spi _ ri _ tus ve _

Ve _ ni cre_ a _ _ tor spi_ ri _ tus

Ve _ _ ni cre_ a _ _ tor ve_ni cre _

Ve _ _ _

Digitized by Google

_ _ ri _ tus Ve _ ni cre _ a _ _ _
_ ni cre _ a _ tor spi _ ritus spi _ ri _ tus
ve _ ni cre _ a _ _ tor spi _ ri _ tus ve _ ni cre _ a _
_ a _ tor ve _ ni cre _ a _ _ tor spi _ ri _ tus ve _ ni cre _
_ ni cre _ _ a _ tor spi _ _ ri _ tus
ve _ ni cre _ _ a _ tor spi _ _ _ _ _

_ tor spi _ _ ri _ tus spi _ ri _ tus men _ tes tu _ orum vi _ _ si _
ve _ ni cre _ a _ tor spi _ _ ri _ tus men _ tes tu _
_ _ tor spi _ _ ri _ tus men _ tes tu _ o _ rum vi _ si _ ta
_ _ a _ _ tor spi _ ri _ tus men _ _ _ tes tu _ o _ rum ve _ _ _
men _ _ tes tu _ o _ rum vi _ si _
_ ri _ tus men _ tes

_ ta im _ ple su _ per _ _ _ na gra _ ti _ a im _ ple su _ per _
_ o _ _ rum vi _ _ _ si _ ta im _ ple su _ per _ na gra _ ti _ a gra _
men _ tes tu _ o _ _ rum vi _ si _ ta im _ ple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a
_ _ _ si _ ta im _ ple su _ per _ _ na gra _ ti _ a
_ ta im _ ple su _ _ per _ na gra _ _
_ tu _ o _ rum vi _ _ si _ _ ta im _ ple

by Google

_na gra _ ti _ a im _ ple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a

_ ti _ a imple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a quae tu cre _ a _ sti

imple su _ _ _ per _ na gra _ ti _ a quae

im _ ple su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a quae tu cre _

_ ti _ a quae

su _ per _ _ na gra _ _ ti _ a

quae tu cre _ a _ _ _ _ _ sti pe _ cto _ ra

pe _ _ cto _ ra quae tu cre _ a _ _ sti pe _ _ cto _ ra quae

cre _ a _ sti pe _ _ cto _ _ ra quae tu cre _ a _ sti

_ a _ _ sti pe _ ctora quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu

tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _

quae tu cre _ a _ sti pecto _ ra

quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _ a _ sti pe _ _ _ cto _ ra.

tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _ a _ _ sti pe _ _ cto _ ra.

pe _ _ cto _ ra quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra.

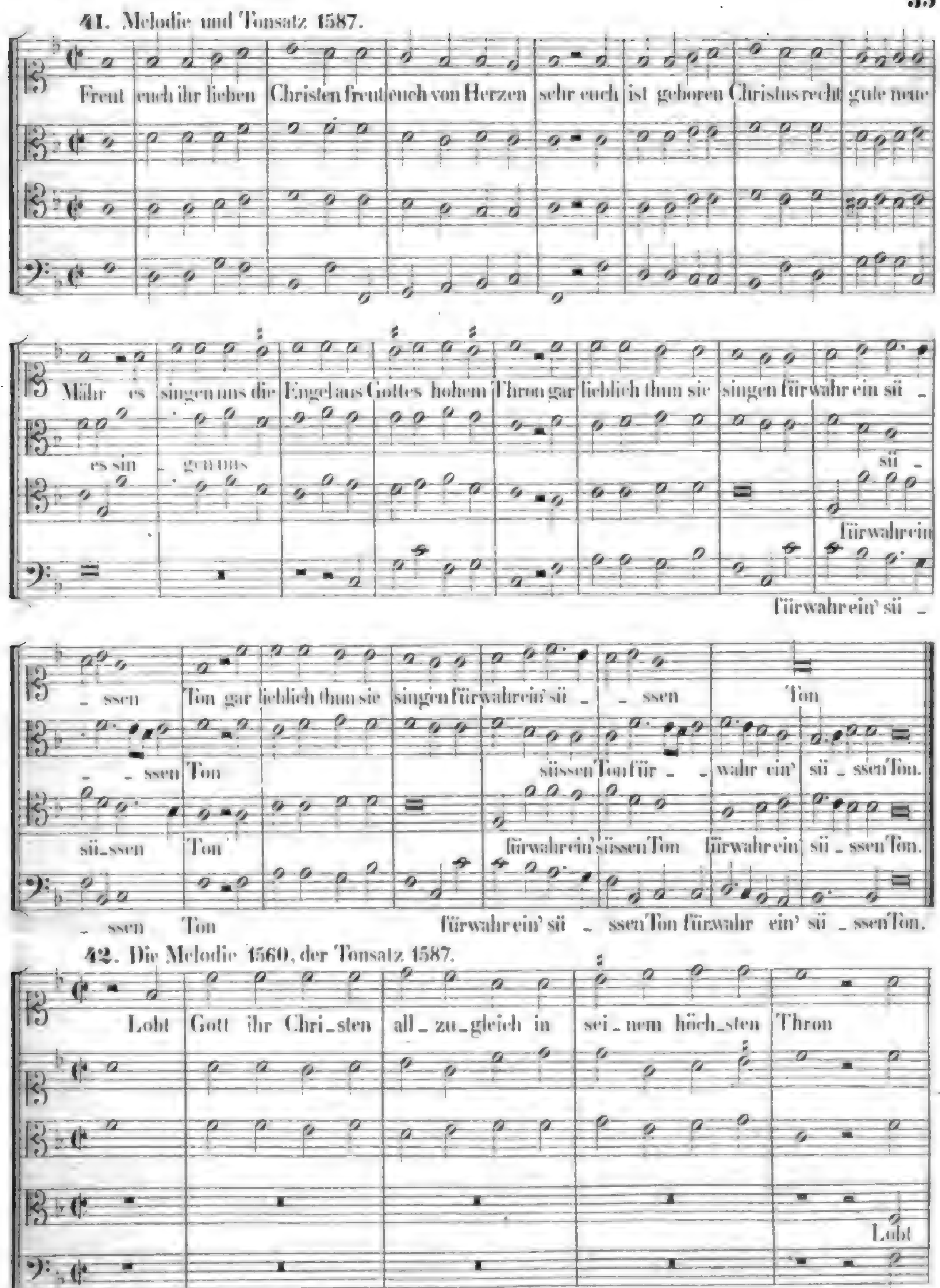
cre _ a _ _ _ _ _ _ sti pe _ cto _ ra quae tu cre _ a _ sti pe _ cto _ ra.

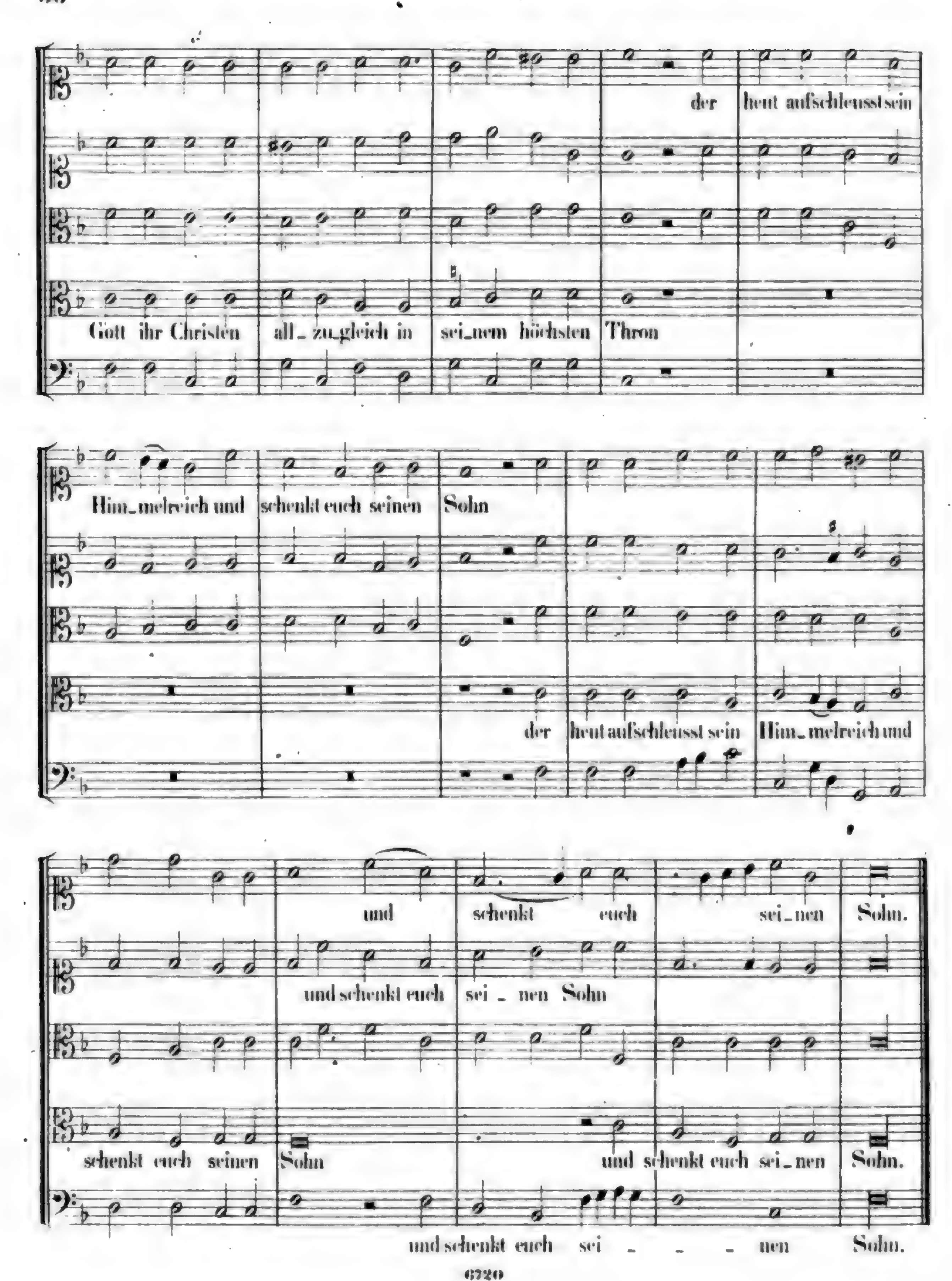
_ a _ _ _ sti pe _ _ cto _ ra quae tu cre _ a _ _ sti pecto _ ra.

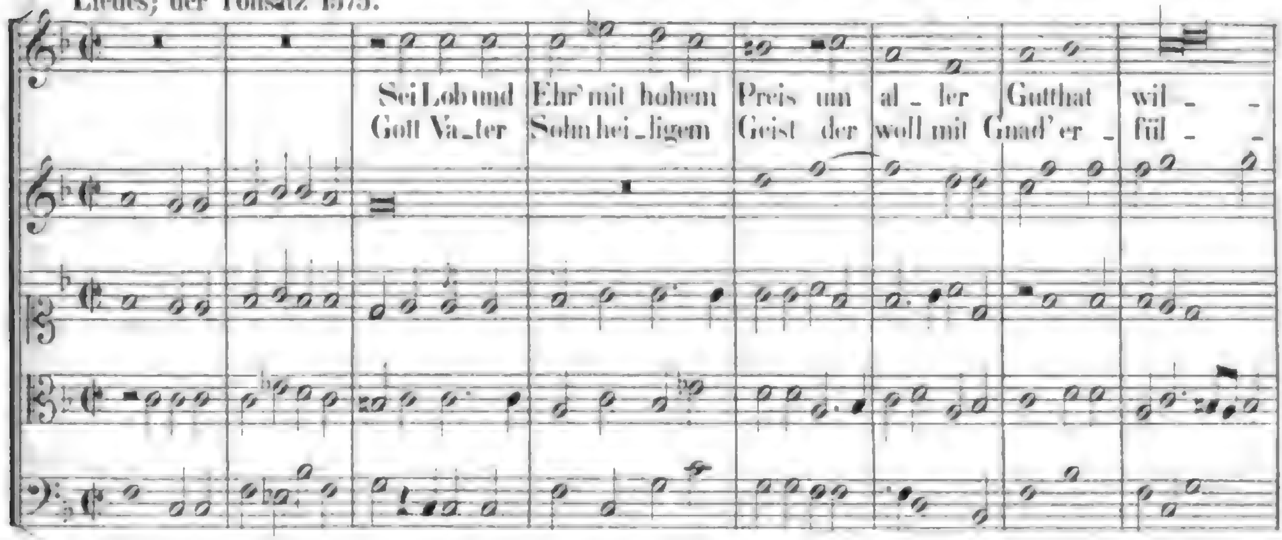
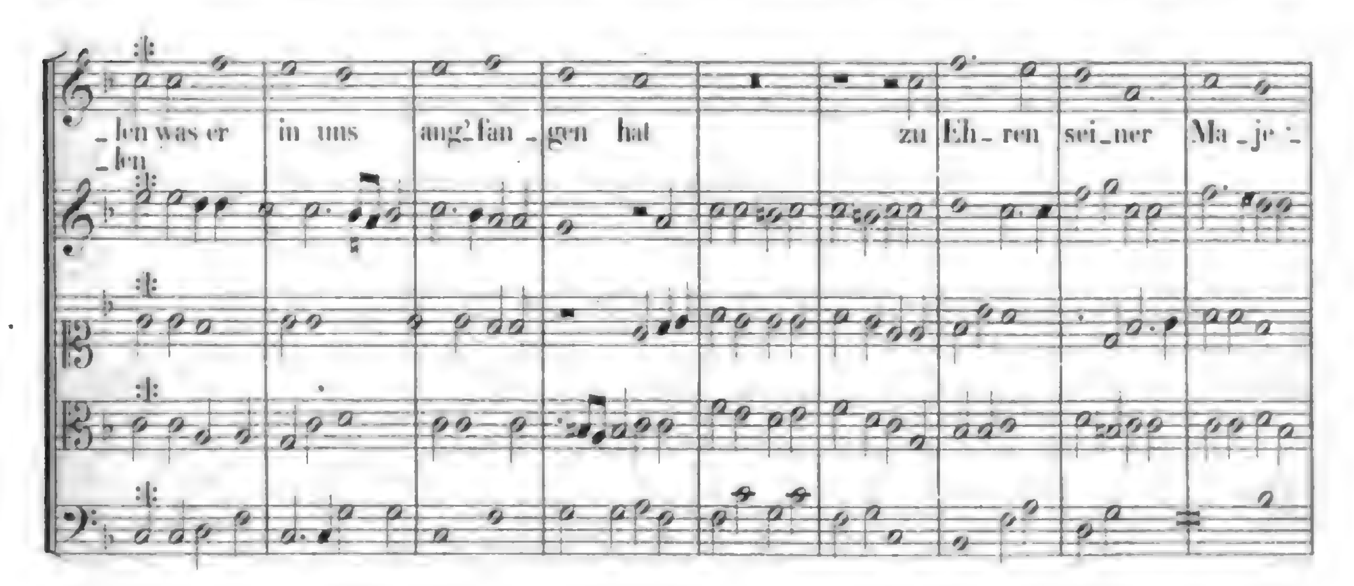
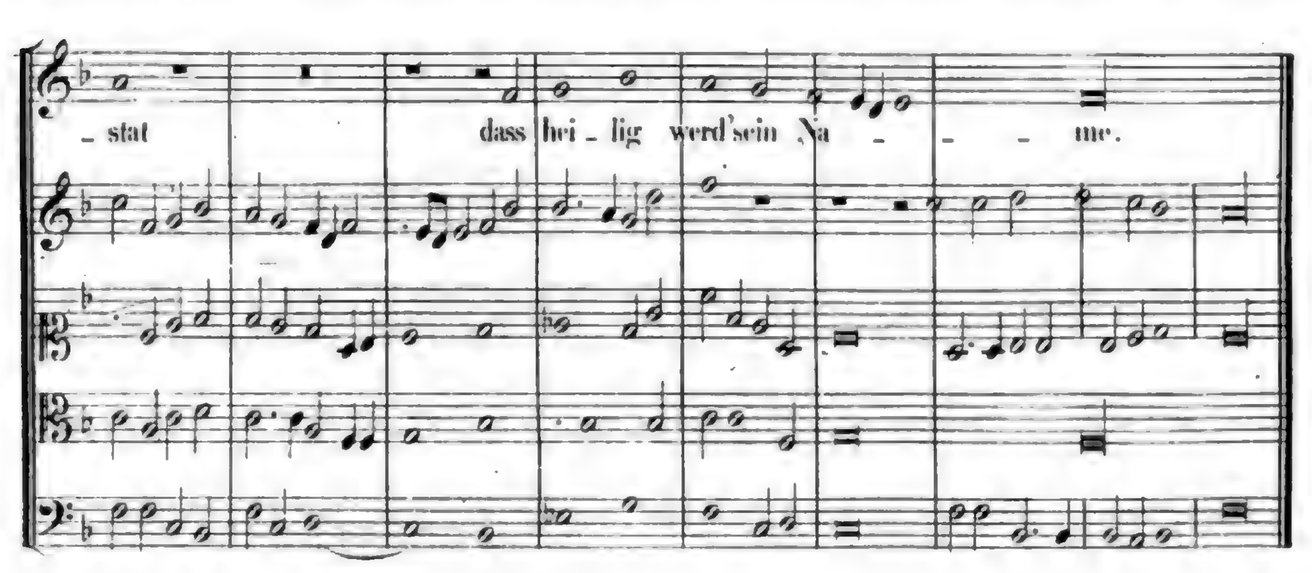
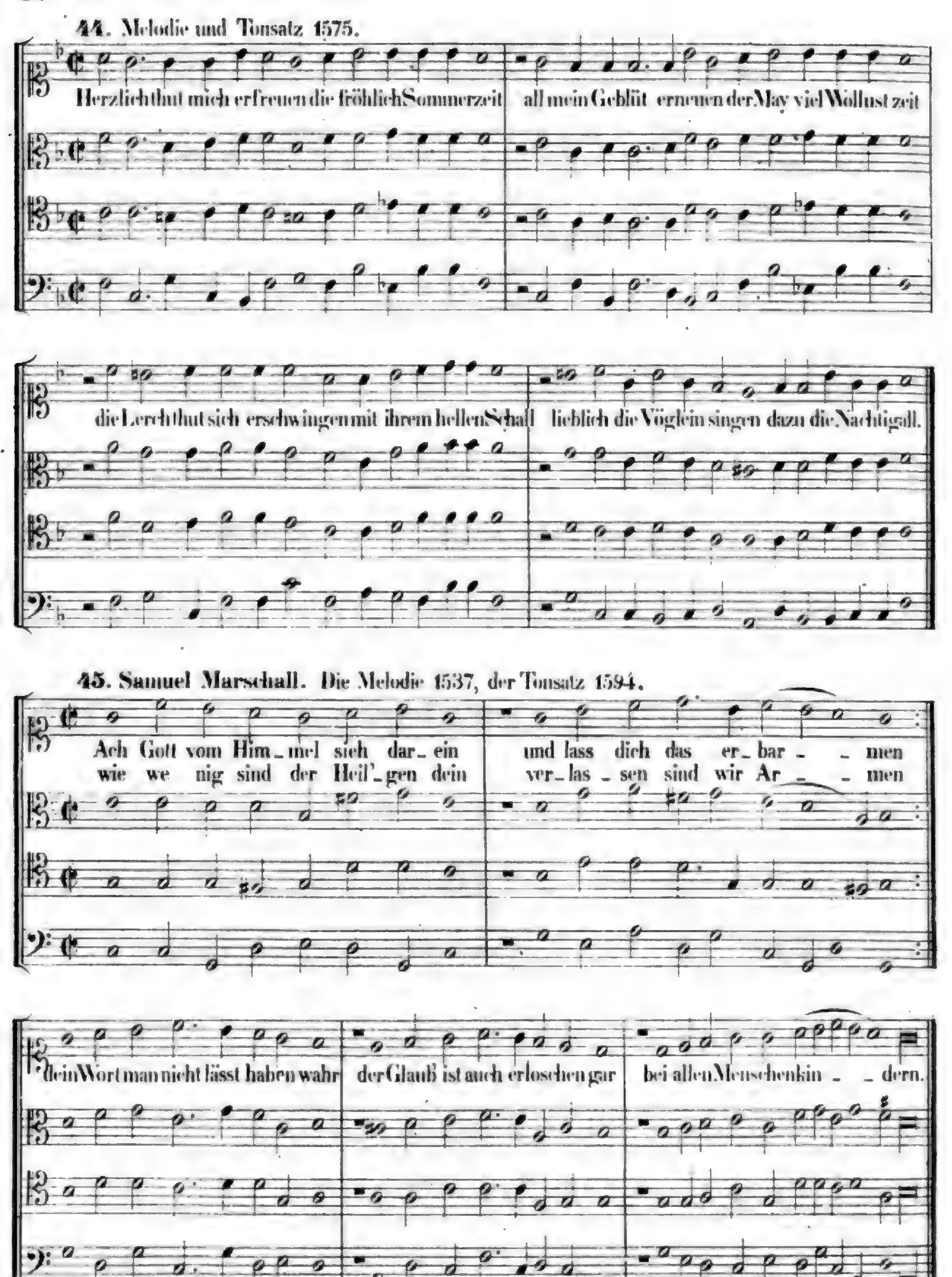
quae tu cre _ _ a _ _ sti pe _ _ cto _ ra.

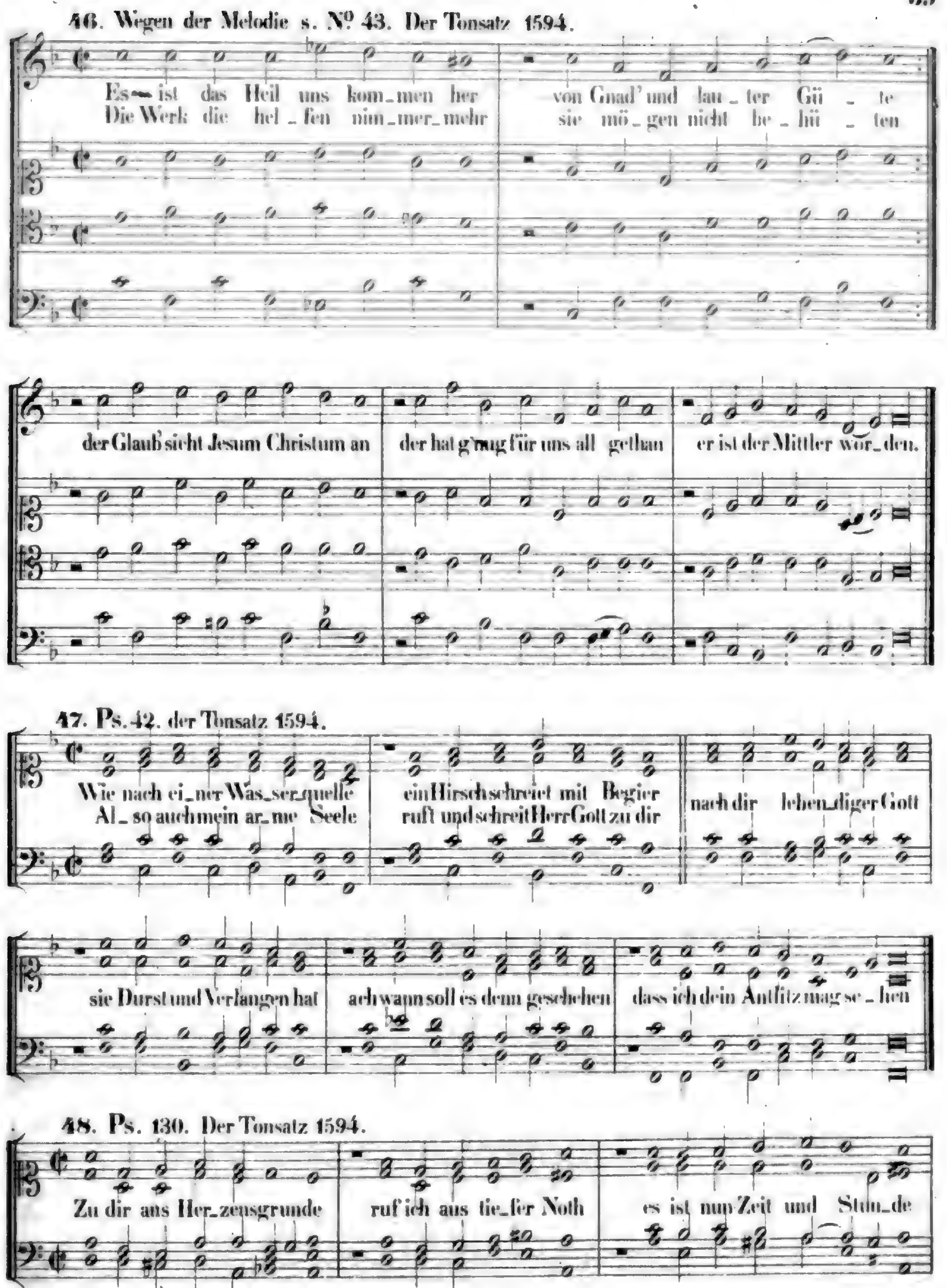
Digitized by Google

41. Melodie und Tonsatz 1587.



42. Die Melodie 1560, der Tonsatz 1587.

der heut aufschleusst sein
Gott ihr Christen all_zu_gleich in sei_nem höchsten Thron
Him_melreich und schenkt euch seinen Sohn
der heut aufschleusst sein Him_melreich und
und schenkt euch sei_nen Sohn.
und schenkt euch sei _ nen Sohn
schenkt euch seinen Sohn und schenkt euch sei_nen Sohn.
und schenkt euch sei - - - nen Sohn.

43. Jacob Meiland. Die Melodie eines, wahrscheinlich dem 15ten Jahrhundert angehörenden weltlichen Liedes; der Tonsatz 1575.



44. Melodie und Tonsatz 1575.
Herzlich thut mich erfreuen die fröhlich Sommerzeit
all mein Geblüt erneuen der May viel Wollust zeit
die Lerch thut sich erschwingen mit ihrem hellen Schall
lieblich die Vöglein singen dazu die Nachtigall.
45. Samuel Marschall. Die Melodie 1537, der Tonsatz 1594.
Ach Gott vom Him_mel sieh dar_ein
wie we nig sind der Heil'_gen dein
und lass dich das er_bar_ _ men
ver_las _ sen sind wir Ar _ _ men
dein Wort man nicht lässt haben wahr
der Glaub ist auch erloschen gar
bei allen Menschenkin _ _ dern.

46. Wegen der Melodie s. № 43. Der Tonsatz 1594.
Es ist das Heil uns kom_men her von Gnad' und lau_ter Gü_te
Die Werk die hel_fen nim_mer_mehr sie mö_gen nicht be_hü_ten
der Glaub' sieht Jesum Christum an der hat g'nug für uns all gethan er ist der Mittler wor_den.
47. Ps. 42. der Tonsatz 1594.
Wie nach ei_ner Was_ser_quelle ein Hirsch schreiet mit Begier
Al_so auch mein ar_me Seele ruft und schreit Herr Gott zu dir
nach dir leben_diger Gott
sie Durst und Verlangen hat ach wann soll es denn geschehen dass ich dein Antlitz mag se_hen
48. Ps. 130. Der Tonsatz 1594.
Zu dir aus Her_zensgrunde ruf ich aus tie_fer Noth es ist nun Zeit und Stun_de

vernimm mein Bitt Herr Gott er_öffne dei_ne Oh_ren wann ich Herr zu dir schrei

thu gnä_dig_lich an_hö_ren was mein An_lie_gen sei.

49. David Wolkenstein. Die Melodie einer des Brüdergesangbuches von 1566 für dasselbe Lied mehr rhythmisch, als melodisch anklingend. Der Tonsatz 1583.

Ps. 133.

Schau wie lieblich und gut ist's al_len Brüdern den wahren und rechtschaffnen Christi Glie_dern

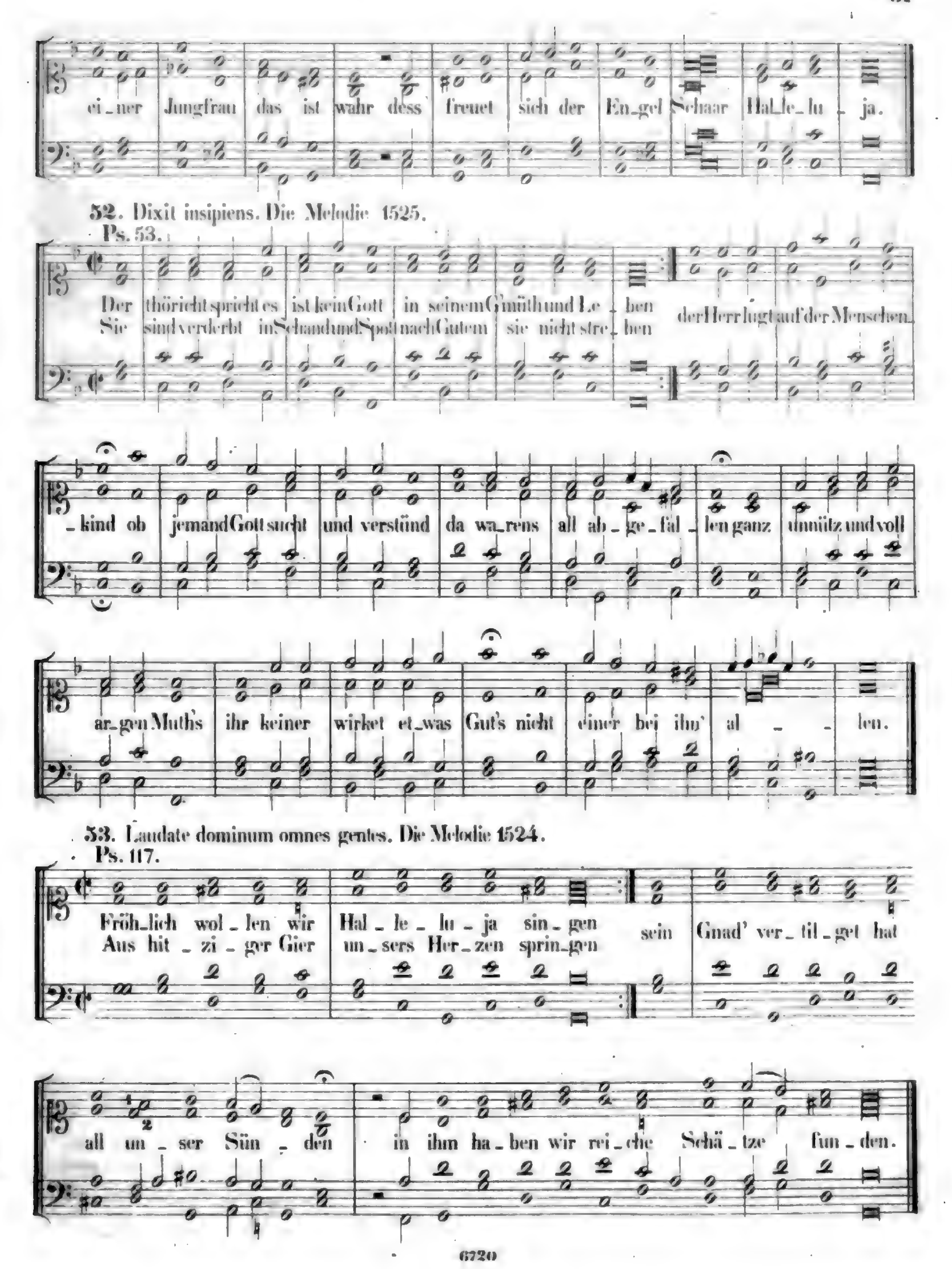
50. Lucas Osiander. 1586. Das Magnificat. Die Melodie 1524.

Mein Seel er_hebt den Herren mein mein Geist thut sich er_sprin_gen
In dem der soll mein Heiland sein Ma_ri_a al thut sin_gen

mich schlechte Maid auch Nichtig_keit al_lein hat ange_se_hen in mir voll bracht sein göttlich Macht all g'schlecht mir Lob ver_rie_hen.

51. Von der Geburt Christi. Die Melodie vor 1519.

Ge_lo_bet seyst du Je_su Christ dass du Mensch ge_bo_ren bist von

Digitized by Google

ei_ner Jungfrau das ist wahr dess freuet sich der En_gel Schaar Hal_le_lu _ ja.
52. Dixit insipiens. Die Melodie 1525.
Ps. 53.
Der thöricht spricht es ist kein Gott in seinem G'müth und Le _ ben
Sie sind verderbt in Schand und Spott nach Gutem sie nicht stre _ ben
der Herr lugt auf der Menschen
_ kind ob jemand Gott sucht und verstünd da wa_rens all ab _ ge _ fal _ len ganz unnütz und voll
ar_gen Muth's ihr keiner wirket et_was Gut's nicht einer bei ihn' al _ _ len.
53. Laudate dominum omnes gentes. Die Melodie 1524.
Ps. 117.
Fröh_lich wol _ len wir Hal _ le _ lu _ ja sin _ gen
Aus hit _ zi _ ger Gier un_sers Her_zen sprin_gen
sein Gnad' ver_til_get hat
all un _ ser Sün _ den in ihm ha_ben wir rei_che Schä_tze fun_den.

54. Die Melodie 1523, doch wahrscheinlich eines, aus dem 15ten Jahrhundert herrührenden weltlichen Liedes.

Es ist das Heil uns kommen her von Gnad' und lau_ter Gü - te der Glaub' sieht Je_sum Christum an der hat g'nug für uns all ge_than er ist der Mitt_ler wor_den.
Die Werk die hel_fen nimmermehr sie mö_gen mich be_hü - ten

55. Seth Calvisius. Die Melodie 1597; wahrscheinlich von Seth Calvisius erfunden.

Herr Jesu Christ wahr Mensch und Gott der du litt'st Marter Angst und Spott für mich am Kreuz auch endlich starbst und mir dein's Vaters Huld erwarbst ich bitt' durch bittre Lei_den dein du wollst mir Sünder gnä_dig sein

56. Die Melodie 1593. Nach Seth Calvisius Angabe: Hypoionici regularis, quod autem superiore loco ambitum suum non complet, in inferiore autem excedit.

Herz_lich lieb hab' ich dich o Herr dich bitt' ich wollst sein von mir nit fern mit
Die ganz Welt nicht er_freu_et mich nach Erd und Himmel frag' ich nit wenn

Digitized by Google

deiner Lieb und Gna _ de und wenn mir gleich mein Herz zerbricht so bist du doch mein Zuver _

ich nur dich kann ha _ ben

_ sicht, mein Heil und meines Herzens Trost, der mich durch sein Blut hat er _ löst Herr

Je _ su Christ mein Gott und Herr mein Gott und Herr zu Schanden lass mich nimmer _ mehr

57. Die Melodie eines ältern, dem 15ten Jahrhundert angehörenden geistlichen Liedes.

Gott der Vater wohn uns bei und lass uns nit ver _ der _ ben

Mach uns aller Sünden frei und helf uns se _ lig ster _ ben

für den Teufel uns bewahr halt uns bei fe _ stem Glau _ ben und auf dich lass uns bau _ en aus Herzen Grund ver _ trau _ en

dir uns las _ sen ganz und gar mit allen rechten Christen ent _ fliehen Teufels li _ sten mit

Waffen Gotts uns fri _ sten Amen, A _ men das sei wahr so singen wir Hal _ le _ lu _ ja.

Digitized by Google

58. Die Melodie aus den letzten Jahren des 16ten Jahrhunderts.

Heut tri_um_phi_ret Got_tes Sohn, der itz_und ist er_stan_den schon

Hal_le_lu_ja Hal_le_lu_ja mit grosser Pracht und Herr_lich_keit dess dan_ken

wir in E_wig_keit Hal_le_lu_ja, Hal_le_lu_ja!

NB. Die über und unter den Noten stehenden Versetzungszeichen befinden sich schon in der Urschrift, mit Ausnahme der beiden im 17ten Takte der 1sten Discant und 2ten Tenorstimme.

Digitized by Google

59. Hymnus Divi Gregorii. (Mixolydii transpositi, quod tamen fine variat.) Die Melodie in ihrer Urgestalt aus dem 6ten oder 7ten Jahrhundert.

Rex Christe factor omnium redemptor et credenti - um placa - re votis supplicum te laudibus colen - ti - um.

60. Bartholomäus Gesius. 1601. Die Melodie 1551.

Gott hat das Evange - li - um ge - geben dass wir werden fromm die Welt acht solchen Schatz nicht hoch der mehrer Theil fragt nicht darnach das ist ein Zeichen von dem jüngsten Tag.

61. Die Melodie 1535.

Ein' fe - ste Burg ist un - ser Gott ein' gu - te Wehr' und Waf - - - fen.
Er hilft uns frei aus al - ler Noth die uns jetzt hat be trof - - - fen.

der alt bö - se Feind mit Ernst er's itzt meint gross Macht und viel List sein grausam Rüstung ist auf Erd' ist nicht sein's Glei - - chen.

62. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert; hier aus einer phrygischen in eine äolische umgewandelt.

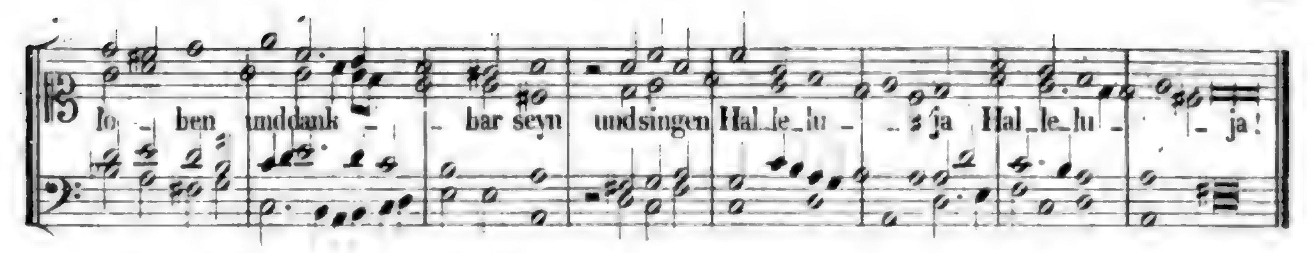
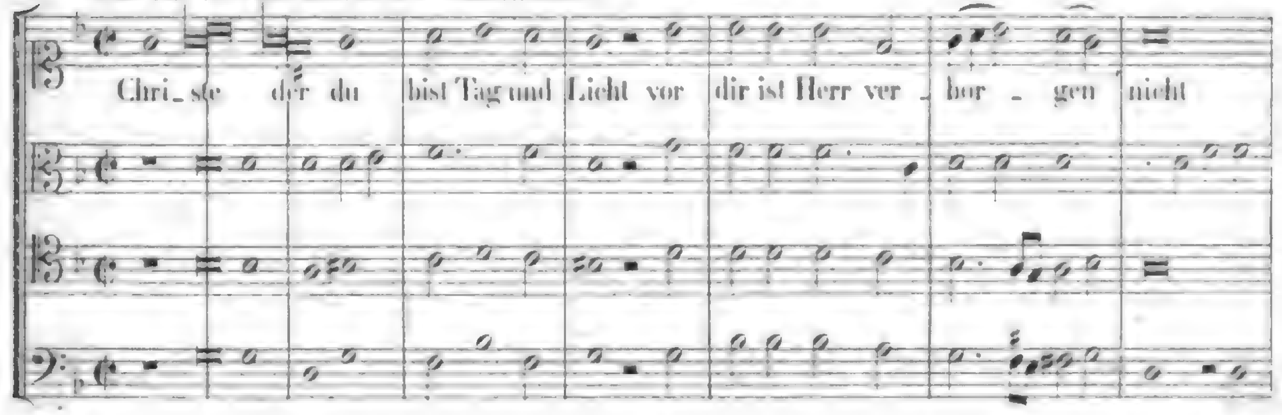
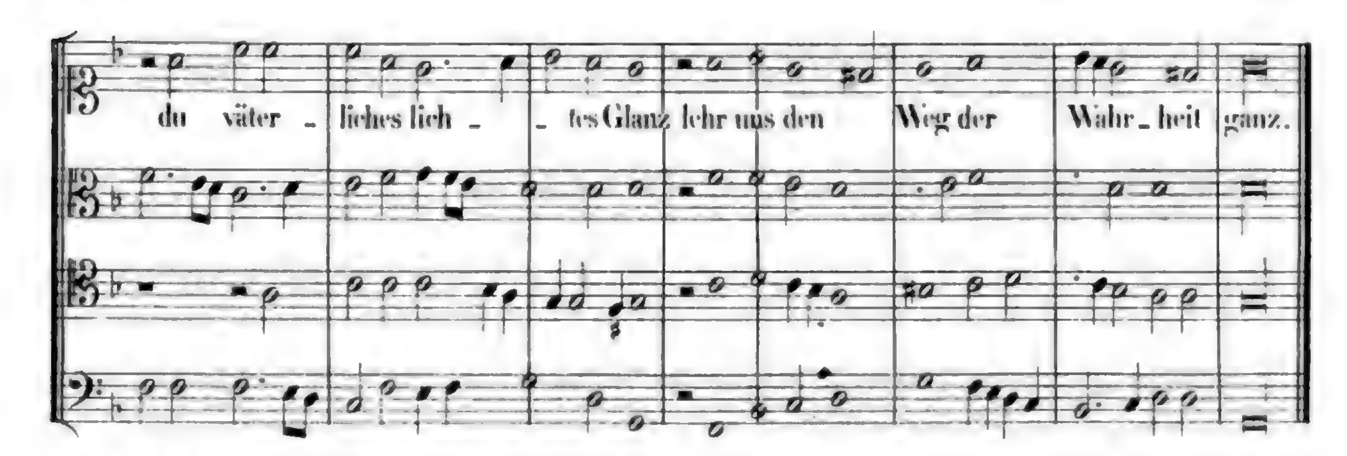
Da Jesus an dem Kreuze stund und ihm sein Leichnam ward ver - wundt so gar mit bit - tern Schmer - zen, die sieben Wort die Je - sus sprach betracht in deinem Her - - - zen.

63 Melodie 1524.

Christ lag in to - des ban - den für unsre Sünd' ge - ge - ben

der ist wieder er - stan - den und hat uns bracht das Le - ben

dess wir sollen fröhlich sein Gott

Digitized by Google

64. Die Melodie aus dem 8[ten] Jahrhundert.

65. Zur Zeit des Krieges vmb Friede.

wir al_lein im Namen dein zu deinem Vater schrei_ _en.

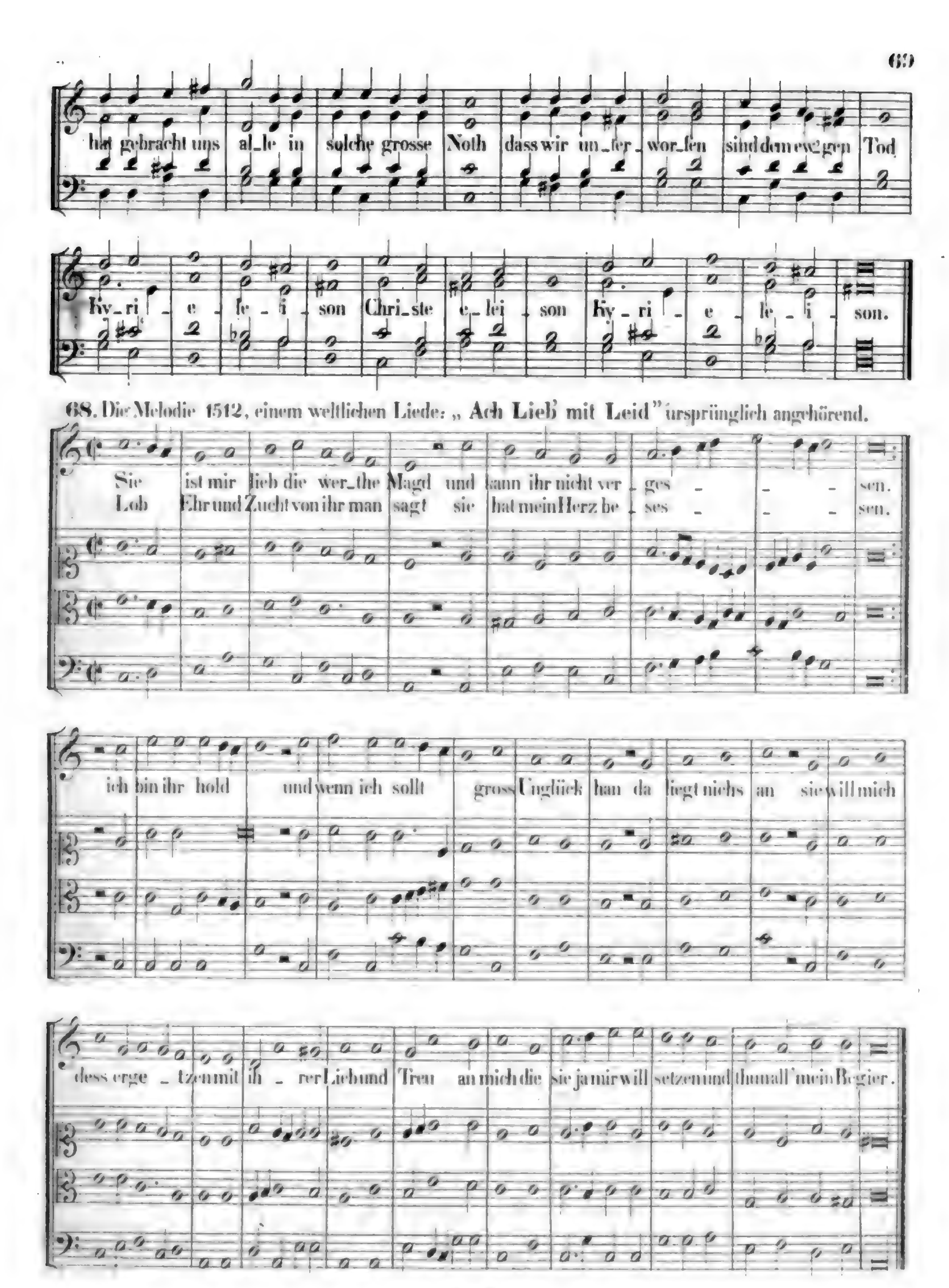
66. **Hieronymus Prätorius.** 1604. Die Melodie 1530, ursprünglich eines weltlichen französischen Lieds.

Was mein Gott will das g'scheh allzeit sein Will der ist der be_ _ste.
Zu hel_fen den'n er ist be_reit die an ihn glauben fe_ _ste.

er hilft aus Noth der treu_e Gott und tröst't die Welt ohn Maa_ssen wer

ihm ver_traut fest auf ihn baut den wird er nicht ver_las_ _sen

67. Die Melodie aus dem 15[ten] Jahrhundert ursprünglich dem Judasliede angehörend.

Ach wir armen Sünder unsre Misse_that darin wir em_pfangen und ge_boren sind

hat gebracht uns al_le in solche grosse Noth dass wir un_ter_wor_fen sind dem ew'gen Tod
Ky_ri_e_le_i_son Chri_ste e_lei_son Ky_ri_e_le_i_son.
68. Die Melodie 1512, einem weltlichen Liede: „Ach Lieb' mit Leid" ursprünglich angehörend.
Sie ist mir lieb die wer_the Magd und kann ihr nicht ver_ges_sen.
Lob Ehr und Zucht von ihr man sagt sie hat mein Herz be_ses_sen.
ich bin ihr hold und wenn ich sollt gross Unglück han da liegt nichts an sie will mich
dess erge_tzen mit ih_rer Lieb und Treu an mich die sie ja mir will setzen und thun all' mein Begier.

69. Jacob Praetorius 1604. Die Mel. 1599. In der Urschrift in F, die Versetzungszeichen dieselben.

Wachet auf ruft uns die Stim_ _ _ me der Wächter sehr hoch auf der Zin_ne
Mitter_nacht heisst die se Stun_ _ _ de sie ru_fen all aus hel_lem Mun_de

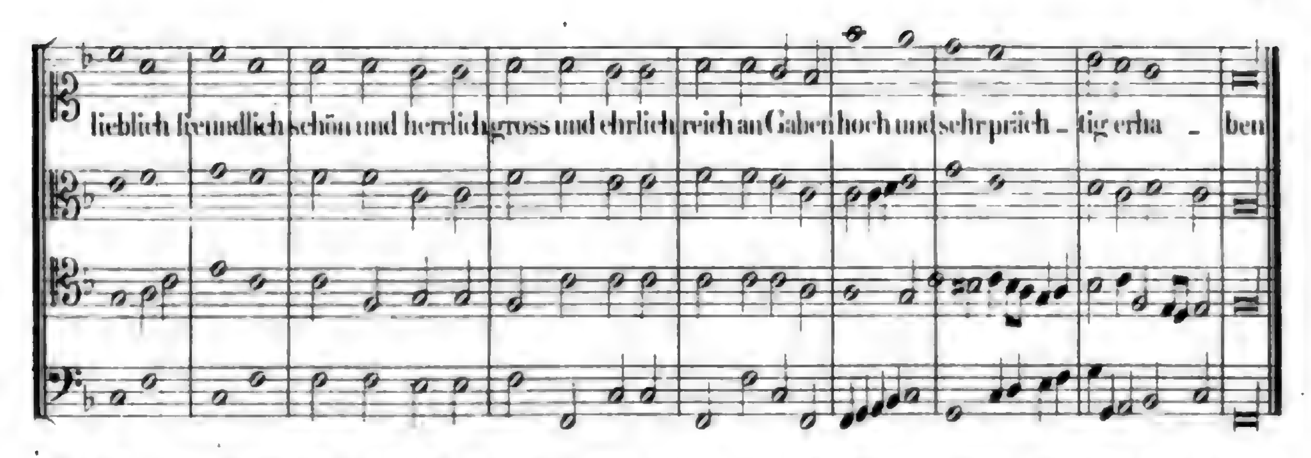
wach auf du Stadt Je_ru_sa_lem wohl auf der Bräutgam kommt steht auf die Lampen
wo seid ihr klu_gen Jungfrau_en

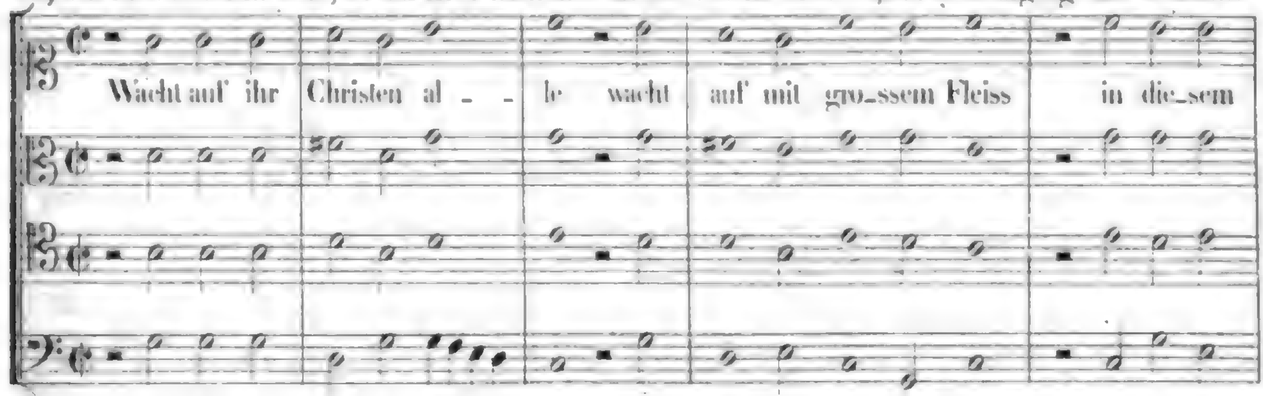
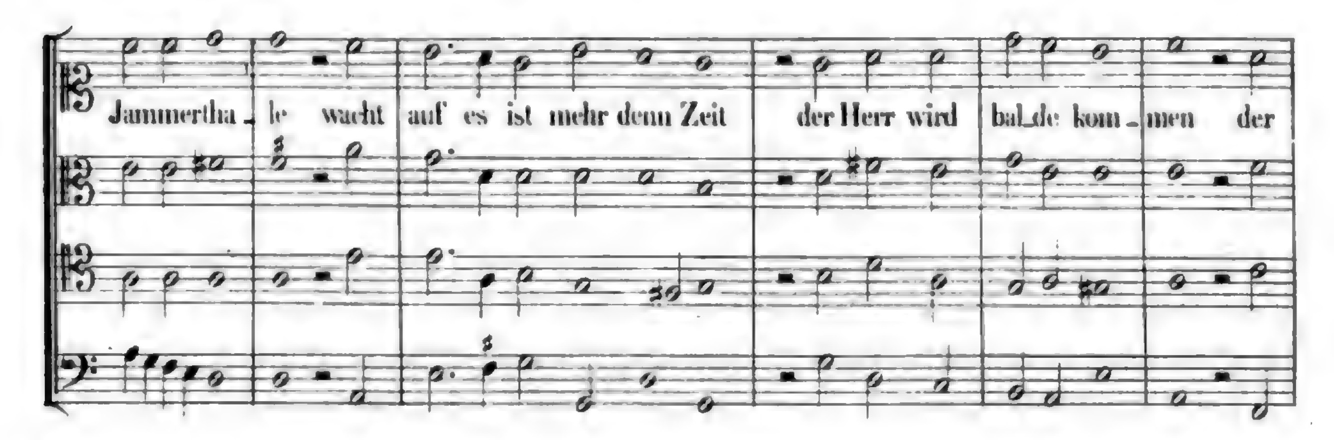
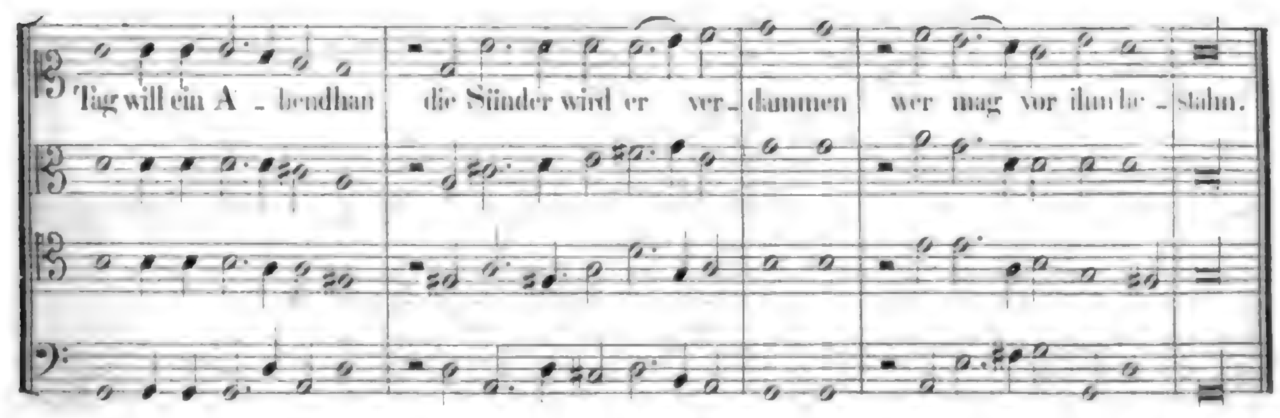
nehmt Halle_lu_ja macht euch be_reit zu der Hochzeit ihr müsset ihm ent_gegen_gehn.

70. David Scheidemann, 1604. Die Melodie vor 1599, einem weltlichen Liede ursprünglich eigen.

Wie schön leucht uns der Morgenstern voll Gnad' und Wahrheit von dem Herrn die sü_sse Wurzel Jes_se
Du Sohn Da_vids aus Jacobs Stamm mein Kö_nig und mein Bräuti_gam hast mir mein Herz beses_sen

by Google



71, Die Mel. zwischen 1545, wo das Lied noch ohne dieselbe zuerst erscheint, und dem Ausgange des 16 Jahrh:

72. Hans Leo Hassler. Passio Jesu Christi. (Alle Tonsätze bis auf Nº 80. 1608 zuerst gedruckt.)
Melodie 1525.

O Mensch bewein dein Sün_de gross | darum Christus sein's Vaters Schoos | äussert und kam auf Erden.
Von ei_ner Jungfrau rein und zart | für uns er hie ge_boren ward | er wollt der Mittler werden.

den Todten er das Leben gab | und legt da_bei all Krankheit ab | bis sich die Zeit her_drange

dass er für uns geopfert würd | trug unsrer Sünden schwere Bürd | wohl an dem Kreu_ze lan_ge.

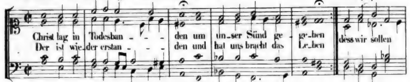
73. Ps. 51. Miserere mei Deus. Melodie 1524.

Er_barm dich mein o Her_re Gott | nach dei_ner grossn Barmher_zig_keit
Wasch ab mach rein mein Mis_se_that | ich kenn mein Sünd' und ist mir leid

al_lein ich dir ge_sün_det hat | das ist wi_der mich ste_tig_lich

das bös vor dir mag nit be_stehn | du bleibst gerecht ob du ur_theilst mich.

Digitized by Google

74. Von der Auferstehung Christi. Melodie 1524.

fröhlich sein Gott lo - ben und dankbar sein und singen Halle - lu - - ja Hal - le - lu - ja.

75. Von der heiligen Taufe. Melodie 1524, zu dem Liede: „**Es woll' uns Gott gnädig sein**," wahrscheinlich aber einem älteren weltlichen Liede ursprünglich angehörend.

1. 2.

Christ un-ser Herr zum Jor - dan kam nach sei-nes Va-ters Wil - - len da wollt er
Von Sanct Jo-hannis die Tau - fe nahm sein Werk und Amt zu 'r-fül - - - len

stif-ten uns ein Bad zu waschen uns von Sün - - den er-säu-fen auch den bit-tern

Tod durch sein selbst Blut und Wun - - den es galt ein neues Le - - - ben.

76. Ps. 46. Deus noster refugium. Melodie 1535.

Ein' fe-ste Burg ist un-ser Gott ein gu-te Wehr und Waf - - fen
Er hilft uns frei aus al-ler Noth die uns itzt hat be-troff - - fen

Digitized by Google

der alt bö - se Feind mit Ernst er's itzt meint gross Macht und viel

List sein grausam Rü - - stung ist auf Erd' ist nicht sein's Glei - - - - chen

In der Urschrift in F, mit Vorzeichnung eines ♭.

77. Das deutsche Gloria. Die Melodie 1540. In der Urschrift in F, mit Vorzeichnung eines ♭.

Al - lein dem höchsten Gott sei Ehr und Dank für sei - ne Gna - de

Dar - um dass nun und nimmer - mehr uns rüh - ren kann kein Scha - de ein Wohlge-

fallen Gott an uns hat nun ist gross Fried ohn' Un - ter - lass all Fehd hat nun ein En - de.

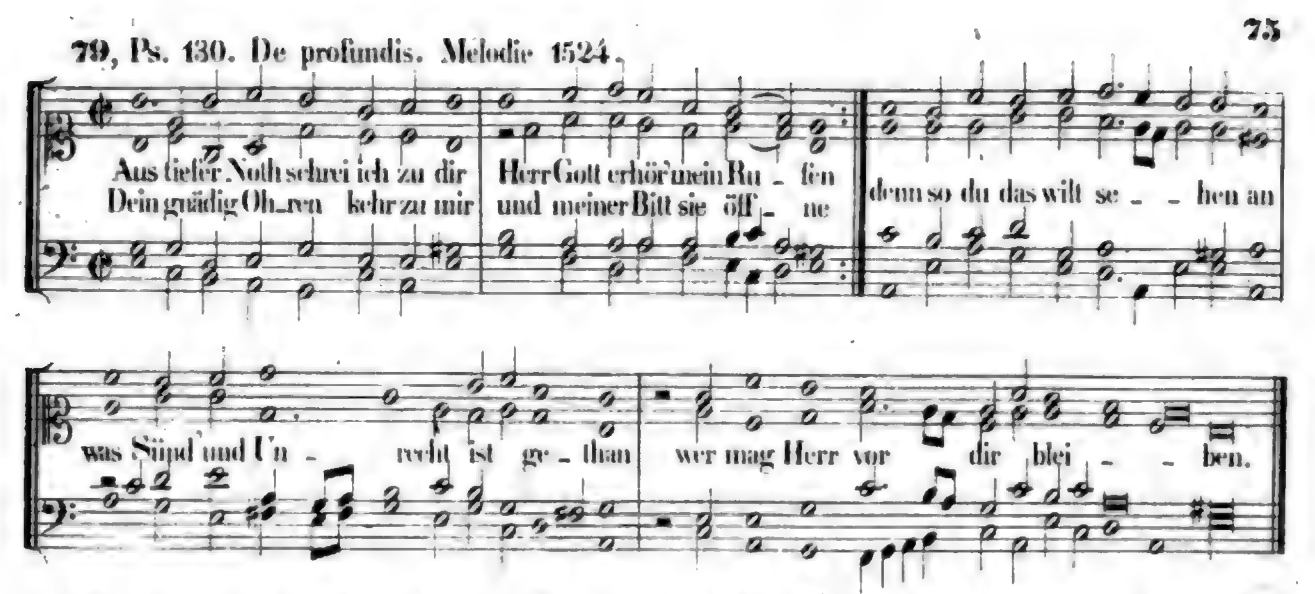
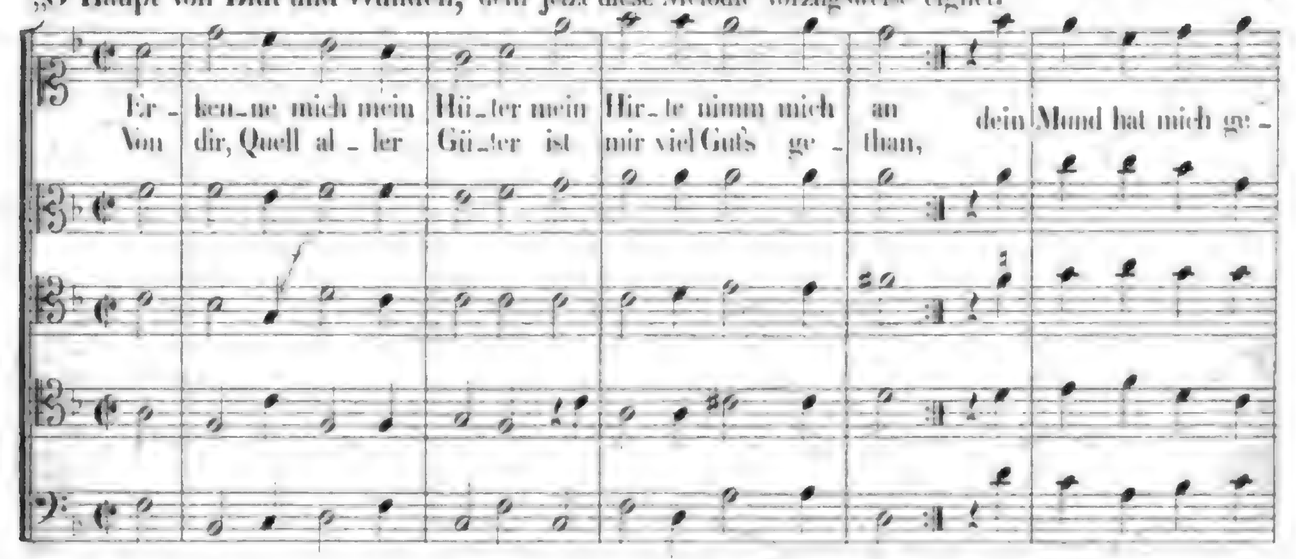
78. Ein Lobgesang von Christo. Herr Christ der einig' Gottes Sohn. Die Melodie 1524.

Er - tödt uns durch dein Gü - te er - weck uns durch dein Gnad

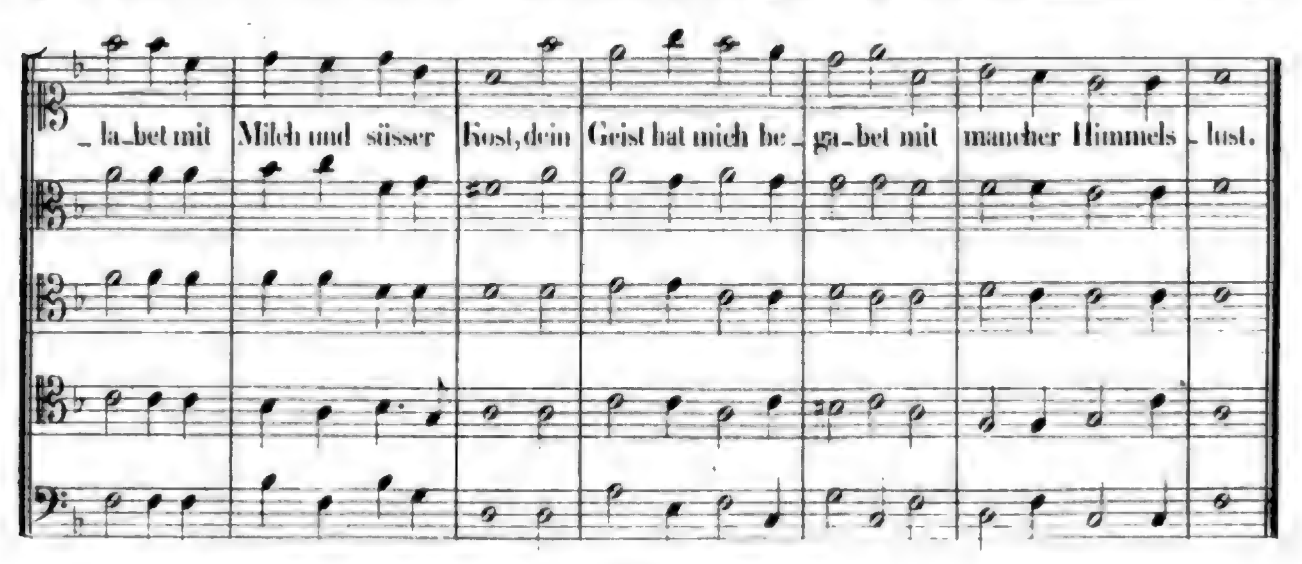
Den al - ten Men - schen krän - ke dass der neu le - ben mag

wohl hier auf die - ser Er - den den sinn und all be - gehrden und Gdanken han zu dir.

Digitized by Google

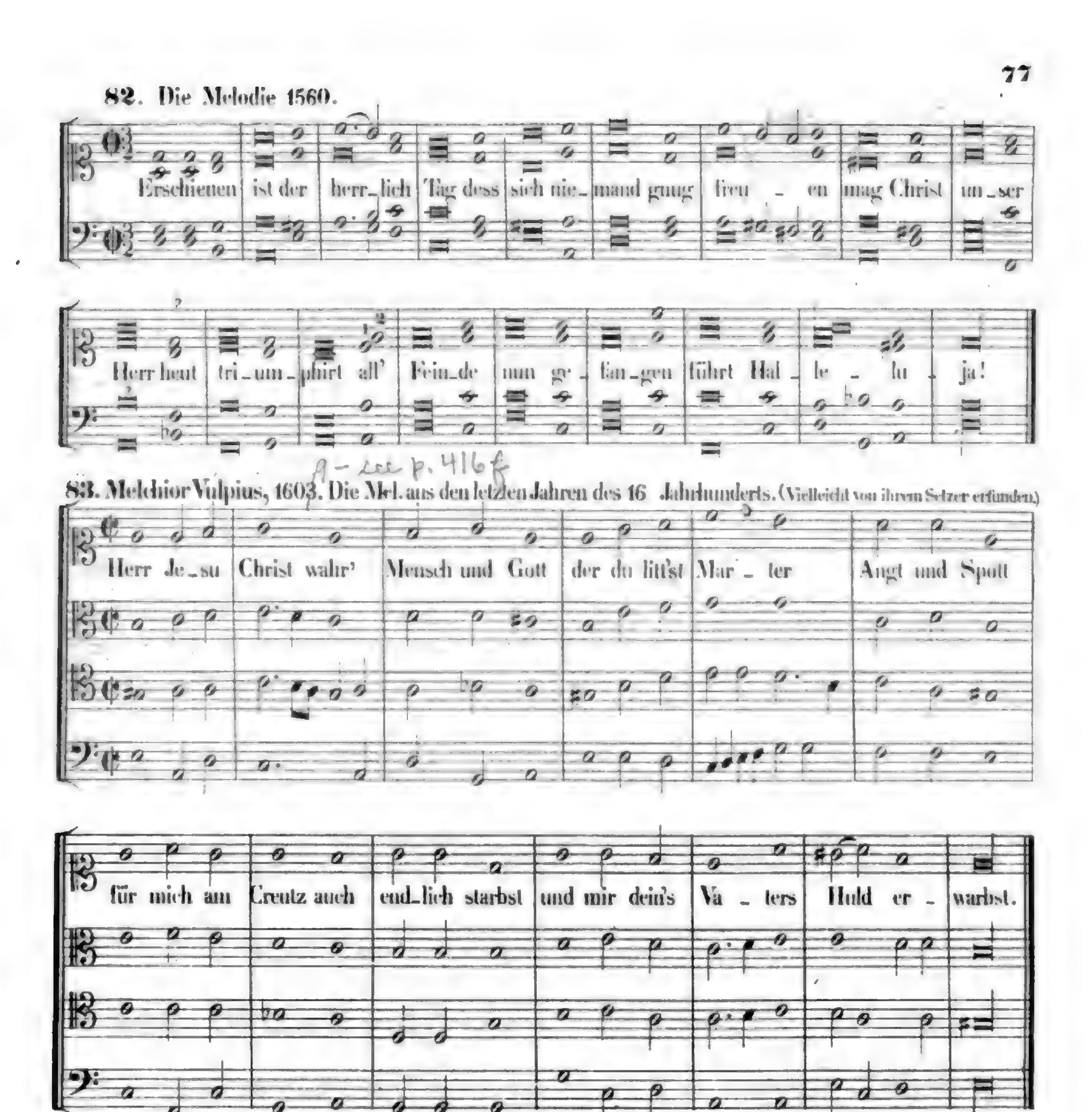
79, Ps. 130. De profundis. Melodie 1524.



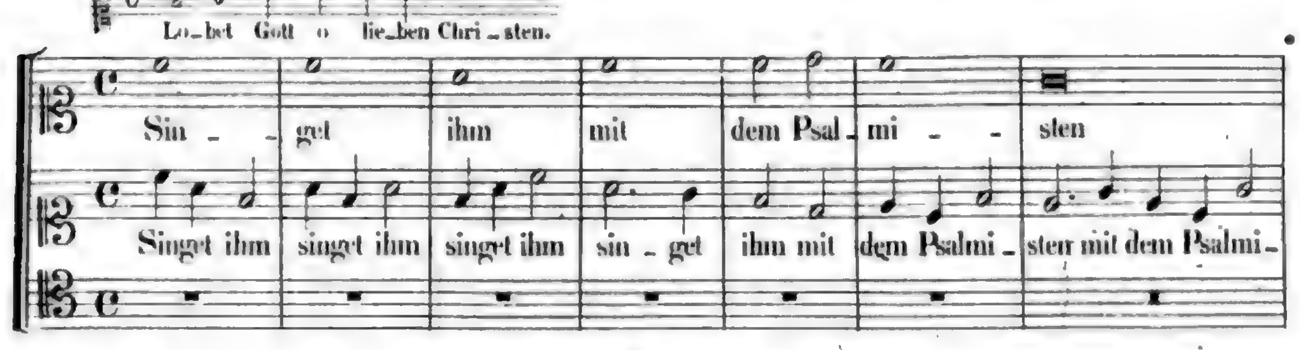
80. Zuerst gedruckt 1601, mit dem weltlichen Liede: „Mein G'müth ist mir verwirret," mit dem geistlichen Liede: „Herzlich thut mich verlangen" 1613. Der unterlegte Text aus Paul Gerhard's Passionslied: „O Haupt voll Blut und Wunden," dem jetzt diese Melodie vorzugsweise eignet.

Er _ ken_ne mich mein Hü_ter mein Hir_te nimm mich an
Von dir, Quell al _ ler Gü_ter ist mir viel Gut's ge _ than,
dein Mund hat mich ge _

81. Gotthard Erythräus 1608. Die Melodie gehört der Sequenz „Grates nunc omnes“ aus dem 10^ten Jahrhundert ursprünglich an.

Dank sagen wir al - le Gott un - serm Herrn Chri - sto der uns mit sei - nem Wort hat er - leuch - tet und uns er - löst hat mit sei - nem Blut von des Teu - fels Gwal - te den sollen wir al - le mit sei - nen En - geln lo - ben mit Schalle sin - gend Preis sei Gott in der Hö - - he.

Digitized by Google



84. Michael Praetorius. S. № 81. Die Melodie gleichen Ursprungs, der Tonsatz 1607.

ein neu frö_lich Lied denn aus grosser Lieb macht Gott mit uns ei_nen e_wi_gen Fried,

ein neu fröh_lich Lied

Der Sohn Gottes ist nun kommen unser Fleisch unser Fleisch unser Fleisch unser Fleisch an sich ge_

*Der Sohn Gottes ist nun kom_ _ men unser Fleisch unser Fleisch unser Fleisch an sich ge_*

*un_ _ser Fleisch an sich ge_*

nom men ist hie er_schie_nen ist hie er_schie_ _ nen ist hie erschie_nen_

nom _ _ men ist hie er_schie_ _ _ _ _ nen ist hie er_

*_nom_men ist hie er_schie_ _nen uns zu ver_*

uns zu versüh_ nen und e_wige Klarheit zu ver_die_ _ nen.

_schienen uns zu ver_söhnen und e_wi_ge Klar_heit zu ver_die_ _ _ _ nen.

süh nen und e_wi_ge Klarheit zu ver_ _ die_ _ nen.

er ist kommen uns zu hei_len und sein Gut mit uns zu thei_len uns

er ist kommen uns zu hei_ len und sein Gut mit uns zu thei_ _ len uns zu entbin_

er ist kommen uns zu hei_ _ len und sein Gut mit uns zu theilen mit uns zu theilen uns zu entbin_

Digitized by Google

zu entbin - den von al - len Sün - den wie uns sein Engel fröhlich ver - - kün - den.

- - - - - - - den von al - len Sün - den wie uns sein Engel fröh - - lich ver künden.

- den von al - - - len Sün - den von allen Sünden wie uns sein Engel fröhlich kün - - - den.

Dank - - sa - gung sei Gott der an uns durch sei - nen

Dank - - sa - gung sei Gott der an uns

Danksa - - - gung sei Gott der an uns durch

Dank - sa - gung sei Gott der an uns durch sei -

Dank - - sa - gung sei Gott der an uns durch sei - - -

Sohn sol - che Barm - her - zig - keit hat ge - than.

durch sei - - nen Sohn sol - che Barm - her - zig - keit hat ge - than.

sei - - - nen Sohn sol - che Barmher - zigkeit hat gethan.

- nen Sohn sol - che Barm - her - zigkeit ge - than.

- nen Sohn sol - che Barm - her - zig - keit hat ge - than.

Digitized by Google

85. Die Melodie gehört ursprünglich der aus dem 12ten Jahrhunderte stammenden Sequenz: Mittit ad virginem etc. Der Tonsatz 1607.

Sola voce

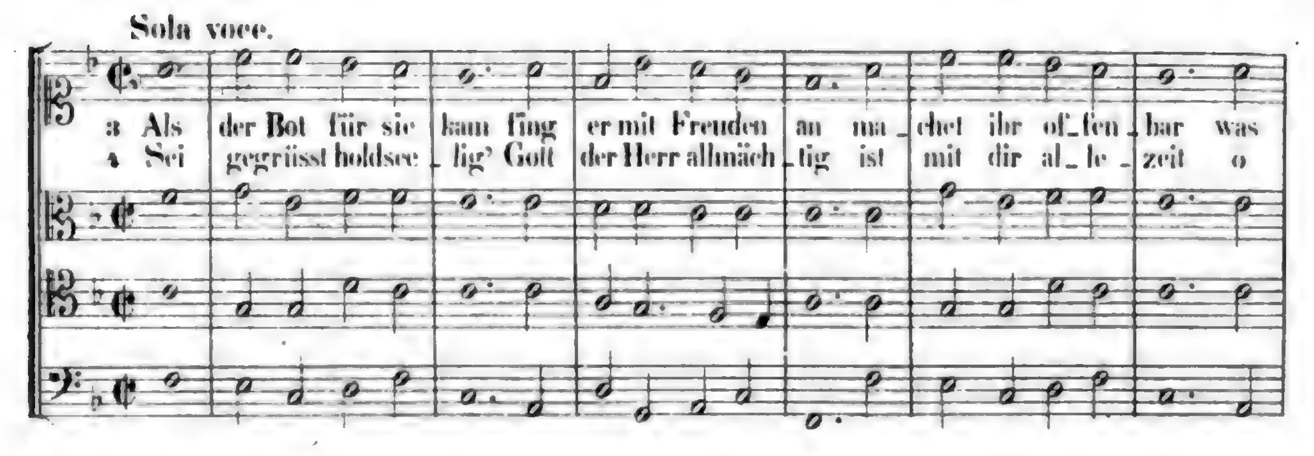
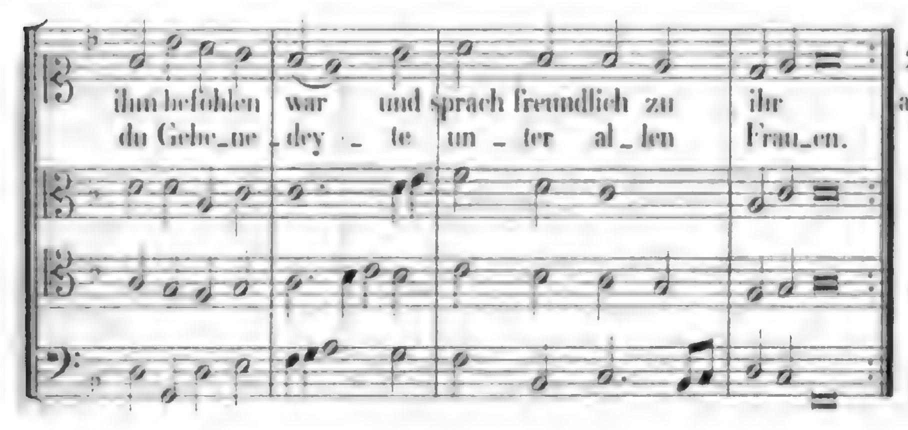
1 Als der gü - ti - ge Gott voll - en - den wollt sein Wort sandt er ein En - gel schnell dess Na - me Ga - bri - el in's Ga - li - lä - isch Land.

2 In die Stadt Na - za - reth da er ein' Jung - frau hett' die Ma - ri - a ge - nannt Jo - seph nie hatt' er - kannt dem sie ver - trau - et war.

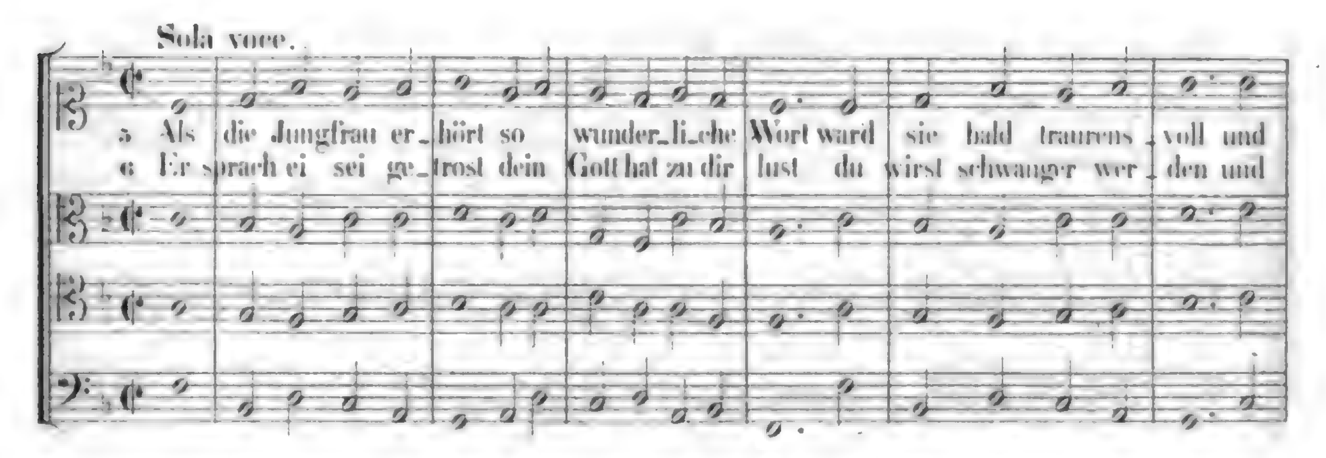
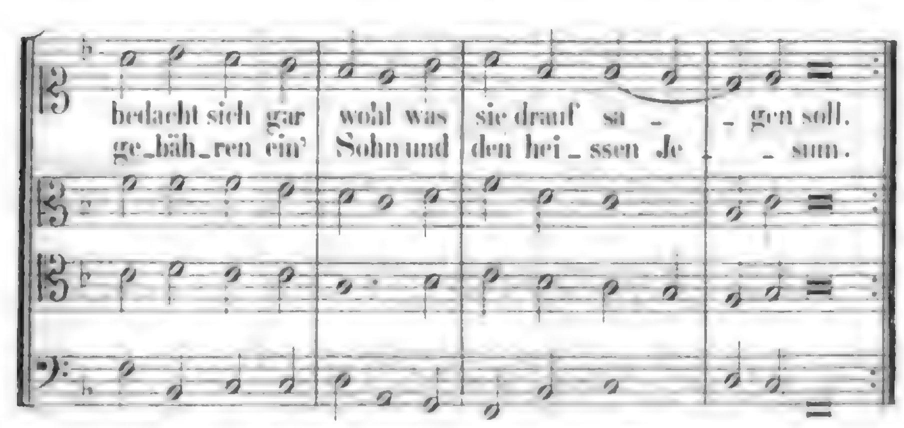
Chorus. (Auf die Melodie: Ave Hierarchia.)

Gott durch dei - ne Gü - te wollst uns armen Leu - ten Herz Sinn und Ge - mü - the für des Teufels Wü - then am Leben und im Tod gnädig - lich be - hü - ten.

Digitized by Google

Sola voce.

2te Strophe des vorigen Liedes auf dieselbe Melodie, im Chor.

Christ der Werlet Heiland
Über uns reck aus dein' Hand
Behüt uns vor Menschentand
Deine Lehr' uns mach bekannt
Durch dein göttliches Wort
Führ uns in das Vaterland.

Sola voce.

3te Strophe wie zuvor.

Des heil'gen Geist's Liebe
Muss in uns bekleiben,
Die Sünd' von uns treiben
Seine Gnad' einschreiben
Auf dass wir ewiglich
Bei dir mögen bleiben.

Sola voce.

7 Ma - ri - a ant - wort' ihm ist doch mein Herz noch Sinn auf keinen Mann ge - wandt ist
8 Der Engel sprach zu ihr der hei - lig Geist in dir wird so gross Wunder thun und

mir auch un - be - kannt wie sol - ches soll er - gehn.
du wirst Gottes Sohn im verrückt um - fan - gen.

Die 1ste Strophe des Zwischenliedes, „Gott durch deine Güte" wie zuvor.

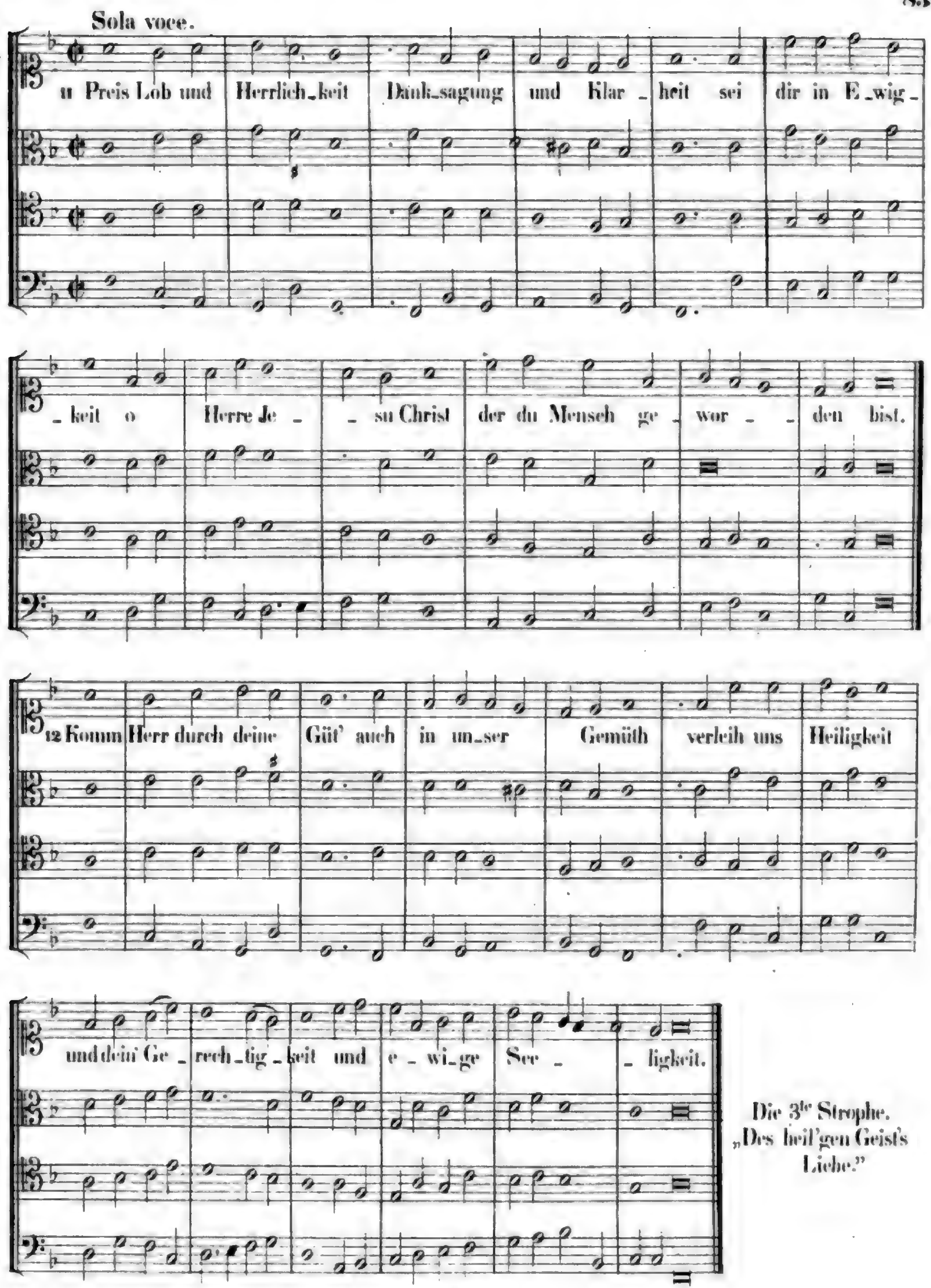
Sola voce.

9 Ma - ri - a glaubet ihm und sprach, wohlan ich bin willig des Her - ren Magd
10 Bald wirket Gottes Kraft in ih - rer Jungfrau - schaft und sie em - pfing zur Hand

er thu wie du ge - sagt mit mir was ihm be - hagt
Christum der Welt Hei - land und der En - gel ver - schwand.

Die 2te Strophe: „Christ der Werlet Heiland."

Digitized by Google


Sola voce.
11 Preis Lob und Herrlich_keit Dank_sagung und Klar _ heit sei dir in E_wig _
_ keit o Herre Je _ _ su Christ der du Mensch ge _ wor _ _ den bist.
12 Komm Herr durch deine Güt' auch in un_ser Gemüth verleih uns Heiligkeit
und dein' Ge _ rech_tig _ keit und e _ wi_ge See _ _ ligkeit.
Die 3te Strophe. „Des heil'gen Geist's Liebe."

Ver_füg uns zu dir auf dass wir dich lo _ ben e _ wig_lich A_men.

86. Quem pastores laudavere etc. Die Melodie aus dem 14ten Jahrhundert; der Tonsatz 1607. In der Urschrift sind die Tonzeichen Breves und Semibreves.

Den die Hir_ten lob _ ten seh_re und die En _ gel noch viel meh_re

fürcht euch für_bass nim _ mer_meh_re euch ist g'born ein Kö_nig der Ehr'n.

Nunc angelorum gloria.

Heut sind die lie_ben En_ge_lein in hellem Schein er_schienen bei der Nach _ te grosse

Den Hirten die ihr' Schä_fe_lein bei Mondenschein im wei_ten Feld be _ wach _ ten

Digitized by Google

Freud und gu_te Mähr soll'n wir euch of_fen_ba_ren die euch und al_ler Welt soll wieder_fah_ren.

Gottes Sohn ist Mensch ge_born ist Mensch ge_bor'n hat ver_söhnt des Vaters Zorn des Vaters Zorn.

87. Die Melodie gehört einem schon 1512 gedruckten weltlichen Liede: „**Ach Lieb mit Leid**" ursprünglich an. Der Tonsatz 1610.

Sie ist mir lieb die wer_the Magd und kann ihr nicht ver_ges_ _ _ sen
Lob Ehr und Zucht man von ihn sagt sie hat mein Herz be_ses_ _ _ sen
ich bin ihr

hold und wenn ich sollt gross Un_glück han da liegt nichts an sie will mich dess erge_

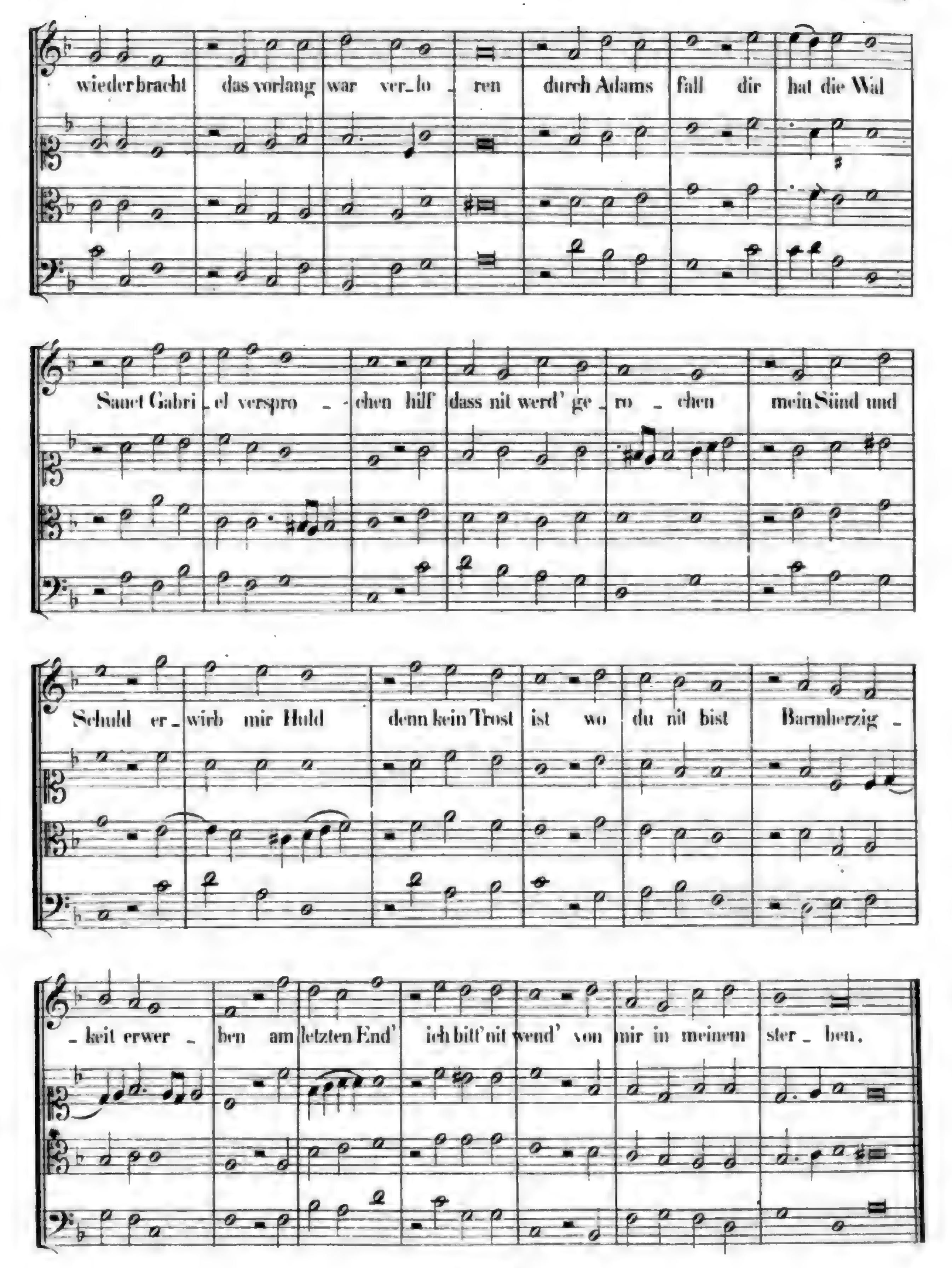
Digitized by Google

_tzen mit ih _ rer Lieb und Treu an mir die sie zu mir will se_tzen und thun all' mein begier.

88. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert. Der Tonsatz 1609.

Dich Frau vom Himmel ruf ich an in diesen grossen Nö _ then mein
Gen Gott ich mich ver_schuldet han sprich dass ich sei der Die _ ner dein
von deinem Kind Ma_ria wend' sein Zorn von mir tröstlich Zuflucht hab ich zu dir hilf bald ich fürcht der Tod komm' schier

89. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert. Der Tonsatz 1610.

Ma_ri_a zart von ed_ler Art ein' Ros' ohn al_le Dornen, du hast mit Macht her_

wiederbracht das vorlang war ver_lo _ ren durch Adams fall dir hat die Wal
Sanct Gabri _el verspro _ _ chen hilf dass nit werd' ge _ ro _ chen mein Sünd und
Schuld er_ wirb mir Huld denn kein Trost ist wo du nit bist Barmherzig _
_ keit erwer _ ben am letzten End' ich bitt' nit wend' von mir in meinem ster _ ben.

90. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert. Der Tonsatz 1609.

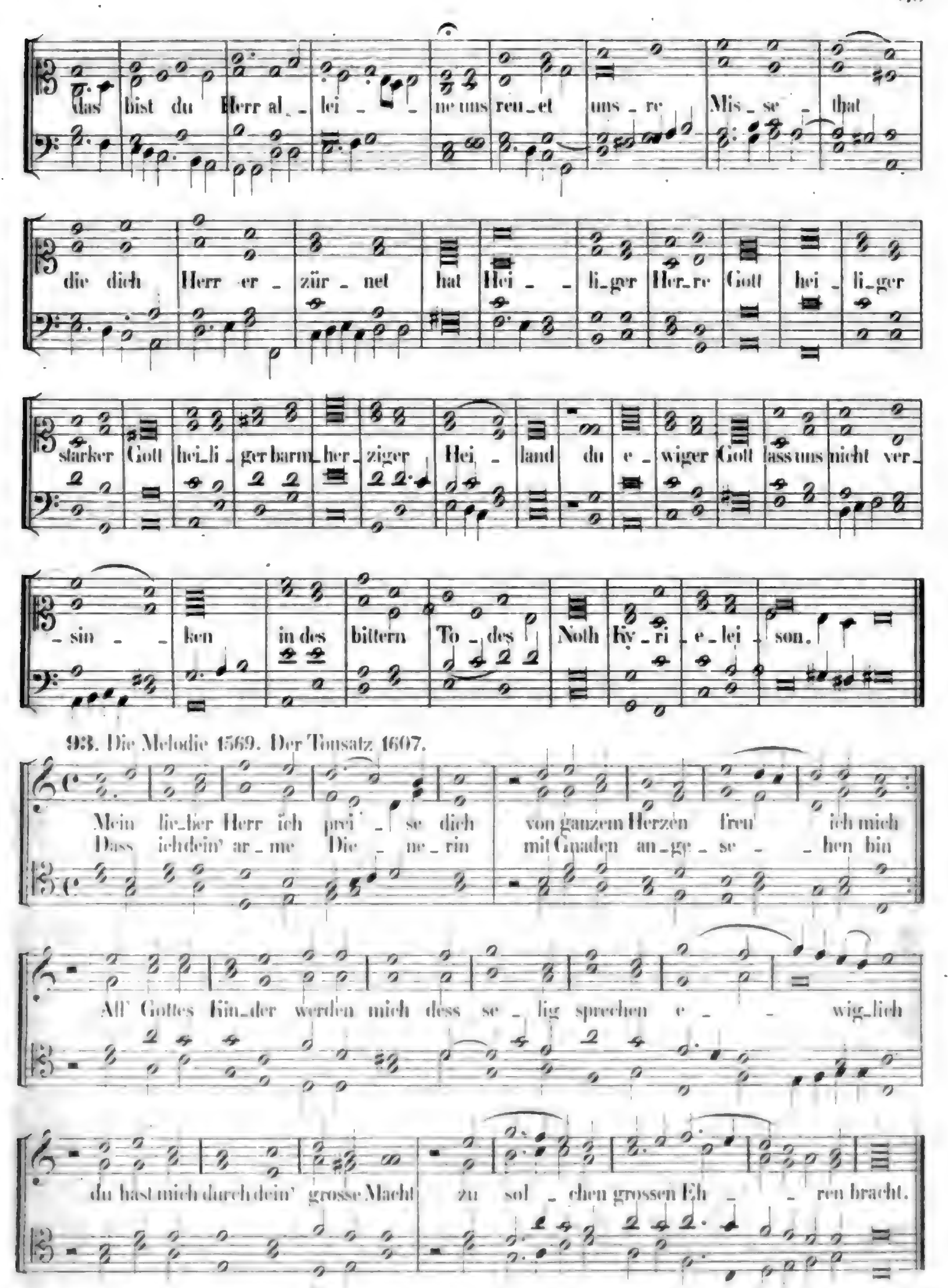
Es ist ein Ros' ent_sprun_gen aus ei_ner Wur_zel zart
Wie uns die Al_ten sun_gen von Jes_se kam die Art
und hat ein Blümlein bracht mit_ten im kal_ten Win_ter wohl zu der hal_ben Nacht.

91. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhunderte; ursprünglich dem Judasliede eignend. Der Tonsatz 1607. In der Urschrift in G. Nur die Versetzungszeichen sind hinzugefügt, welche die vorgezeichnete grosse Septime wieder aufheben, um den Eintritt der kleinen desto anschaulicher zu machen.

So nicht wäre kommen Christus in die Welt und an sich ge_nommen unser arm Ge_stalt und für unsre Sünde ge_storben willig_lich so hätten wir müssen v'rdammt sein e_wig_lich Ky_ri_e_le_i_son Chri_ste e_le_i_son Kyri_e e_le_i_son.

92. Die Melodie vor 1524; wahrscheinlich aus dem 15ten Jahrhundert. Der Tonsatz 1610.

Mit_ten wir im Le_ben sind mit dem Tod um_fan_gen
Wen such'n wir der Hül_fe thu dass wir Gnad' er_lan_gen

Digitized by Google

das bist du Herr al_ _ lei _ _ ne uns reu_et uns_re Mis_se _ that
die dich Herr er_ zür_net hat Hei_ _ li_ger Her_re Gott hei_ li_ger
starker Gott hei_li_ger barm_her_ziger Hei_ land du e_ wiger Gott lass uns nicht ver_
sin _ken in des bittern To_des Noth Ky_ri_e_lei_son.
93. Die Melodie 1569. Der Tonsatz 1607.
Mein lie_ber Herr ich prei_ se dich von ganzem Herzen freu' ich mich
Dass ich dein' ar_me Die_ ne_rin mit Gnaden an_ge_se_ _ hen bin
All' Gottes Kin_der werden mich dess se_lig sprechen e_ _ wig_lich
du hast mich durch dein' grosse Macht zu sol_chen grossen Eh_ _ ren bracht.

94. Die Melodie aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Der Tonsatz 1607.

Mein' Seel' o Gott muss lo_ben dich du bist mein Heil dess freu ich mich

dass du nit fragst nach welt_lich Pracht und hast mich Ar_mer nit ver_acht'.

95. Die Melodie 1569. Der Tonsatz 1609.

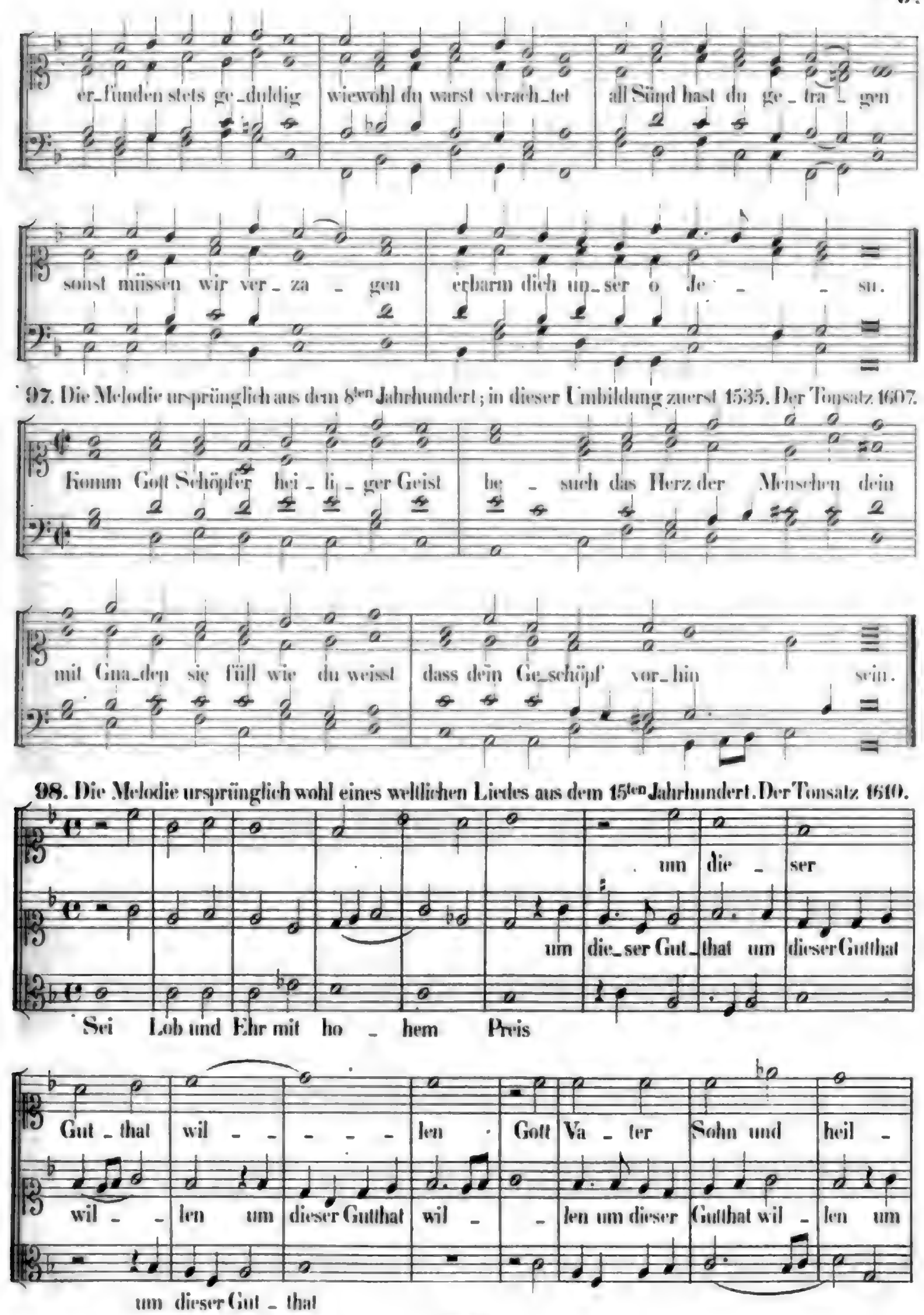
Mein Seel' er_hebt zu die_ser Frist den Herren der so gü_ _ tig ist
Der Geist in mir sich freu_et sehr mein's Heilands denn mein Gott und Herr

hat an_ge_se_hen gnä_ _dig_lich sein'r Magd E_lend drum wer_ _den

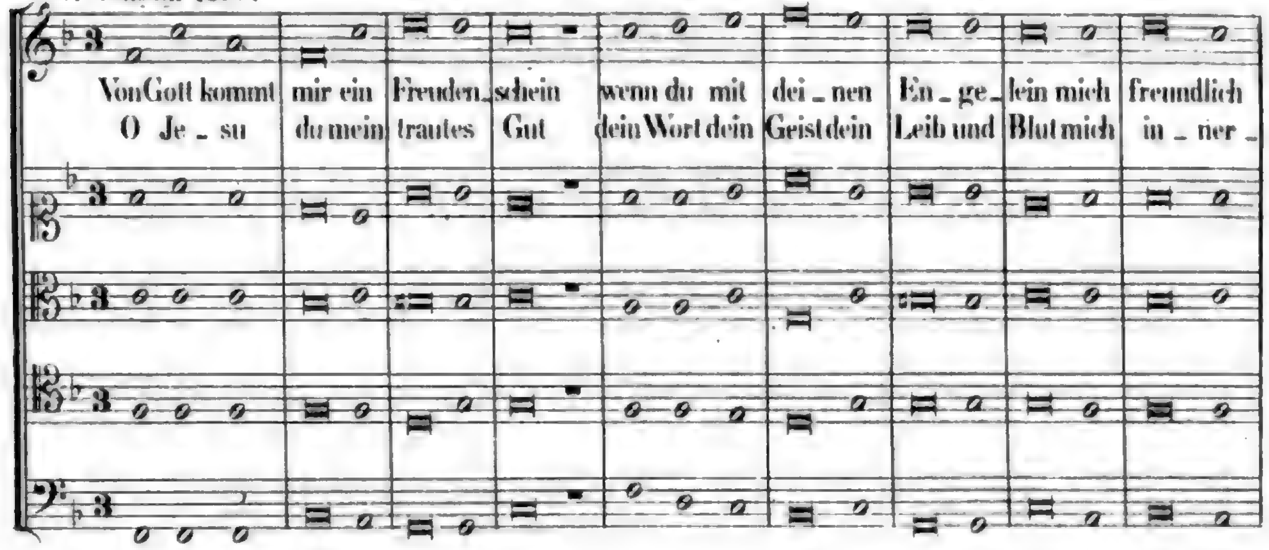
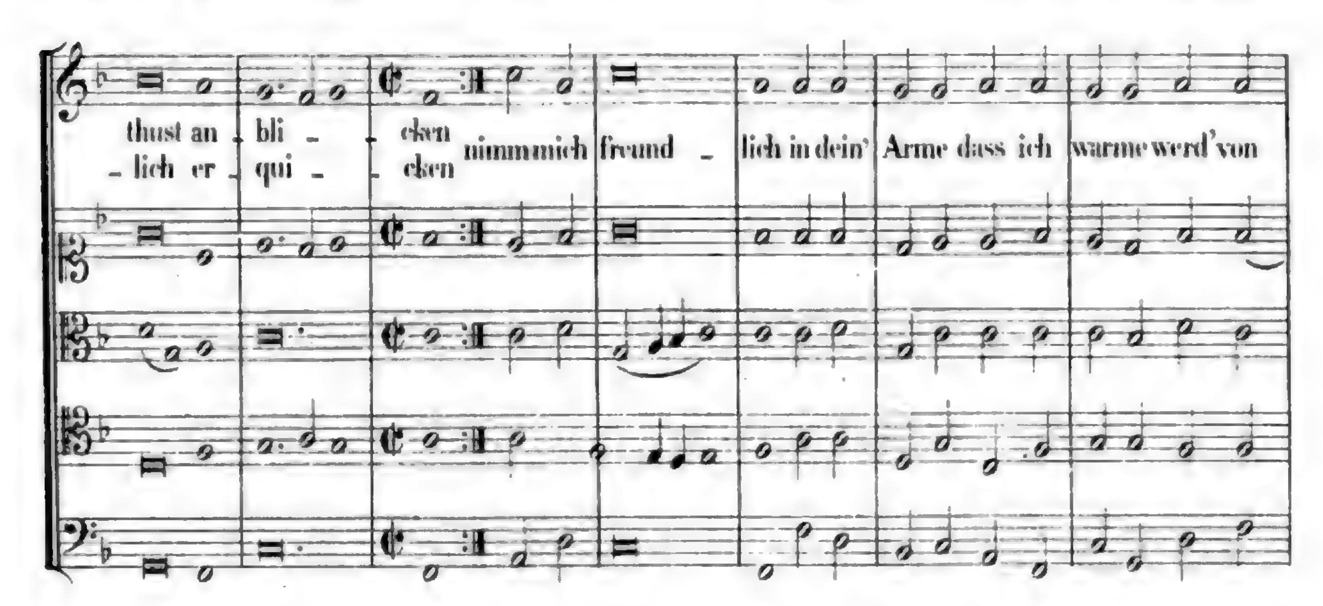
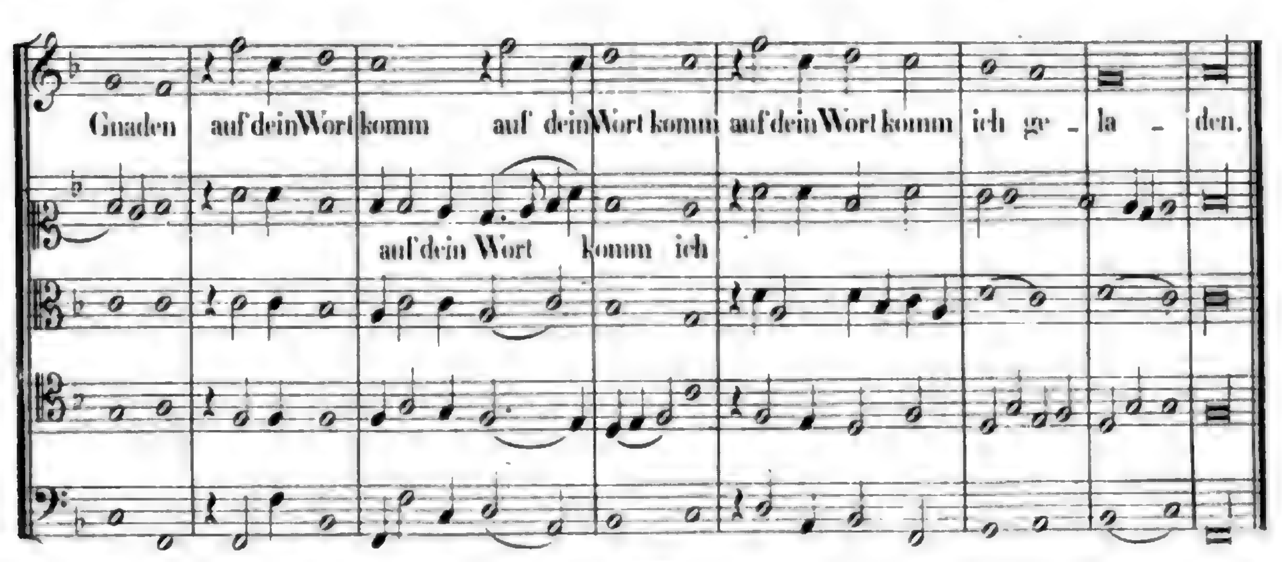
mich preisen see_lig all Kin_deskind bei Gott man sol_che Gna_ _de findt.

96. Die Melodie 1540. Der Tonsatz 1607.

O Got_tes Lamm un_schul_dig am Kreu_zes_stamm ge_schlach_tet

Digitized by Google

er_funden stets ge_duldig
wiewohl du warst verach_tet
all Sünd hast du ge_tra_gen
sonst müssen wir ver_za_gen
erbarm dich un_ser o Je_su.
97. Die Melodie ursprünglich aus dem 8ten Jahrhundert; in dieser Umbildung zuerst 1535. Der Tonsatz 1607.
Komm Gott Schöpfer hei_li_ger Geist
be_such das Herz der Menschen dein
mit Gna_den sie füll wie du weisst
dass dein Ge_schöpf vor_hin sein.
98. Die Melodie ursprünglich wohl eines weltlichen Liedes aus dem 15ten Jahrhundert. Der Tonsatz 1610.
um die_ser
um die_ser Gut_that um dieser Gutthat
Sei Lob und Ehr mit ho_hem Preis
Gut_that wil_len Gott Va_ter Sohn und heil_
wil_len um dieser Gutthat wil_len um dieser Gutthat wil_len um
um dieser Gut_that

Digitized by Google

99. Die Melodie ursprünglich eines weltlichen Liedes aus der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Der Tonsatz 1610.

100. Die Melodie ursprünglich des nachfolgenden weltlichen Liedes. Der Tonsatz 1610.

O Welt ich muss dich lassen ich fahr da_hin mein' Strassen in's ewig Vaterland

mein' Geist will ich aufgeben dazu mein' Leib und Leben setzen gnädig in Gottes Hand.

100ª Die Melodie 1539. Der Tonsatz (von **Heinrich Isaak**) ebenfalls.

Insbruck ich muss dich las_sen ich fahr dahin mein' Stra_ssen in fremde Land da_hin mein'

Freud ist mir ge_nom_men die ich nicht weiss bekom_men wo ich im E _ _ _ lend bin.

Digitized by Google

101. Die Melodie 1531. Der Tonsatz 1610.

Der Tag vertreibt die finster' Nacht o lieben Christ'n seid munt'r und wacht und preiset Gott den Herren.

102. Joachim a Burgk. Melodie und Tonsatz 1575.

Nun ist es Zeit zu singen hell ge_bor'n ist uns Imma_nu_el von Ma_ri_a der reinen Magd wie E_sa_i_as vor_ge_sagt, wie E_sa_i_as vor_ge_sagt.

103. Melodie und Tonsatz 1575.

Ich weiss dass mein Er_löser lebt ob ich schon hie auf Erden hab Sünd' gethan und ster_

Digitized by Google

be all meine Feinde sind erlegt nicht einer kann mir schaden so gross ist Gottes Gna - de wel-

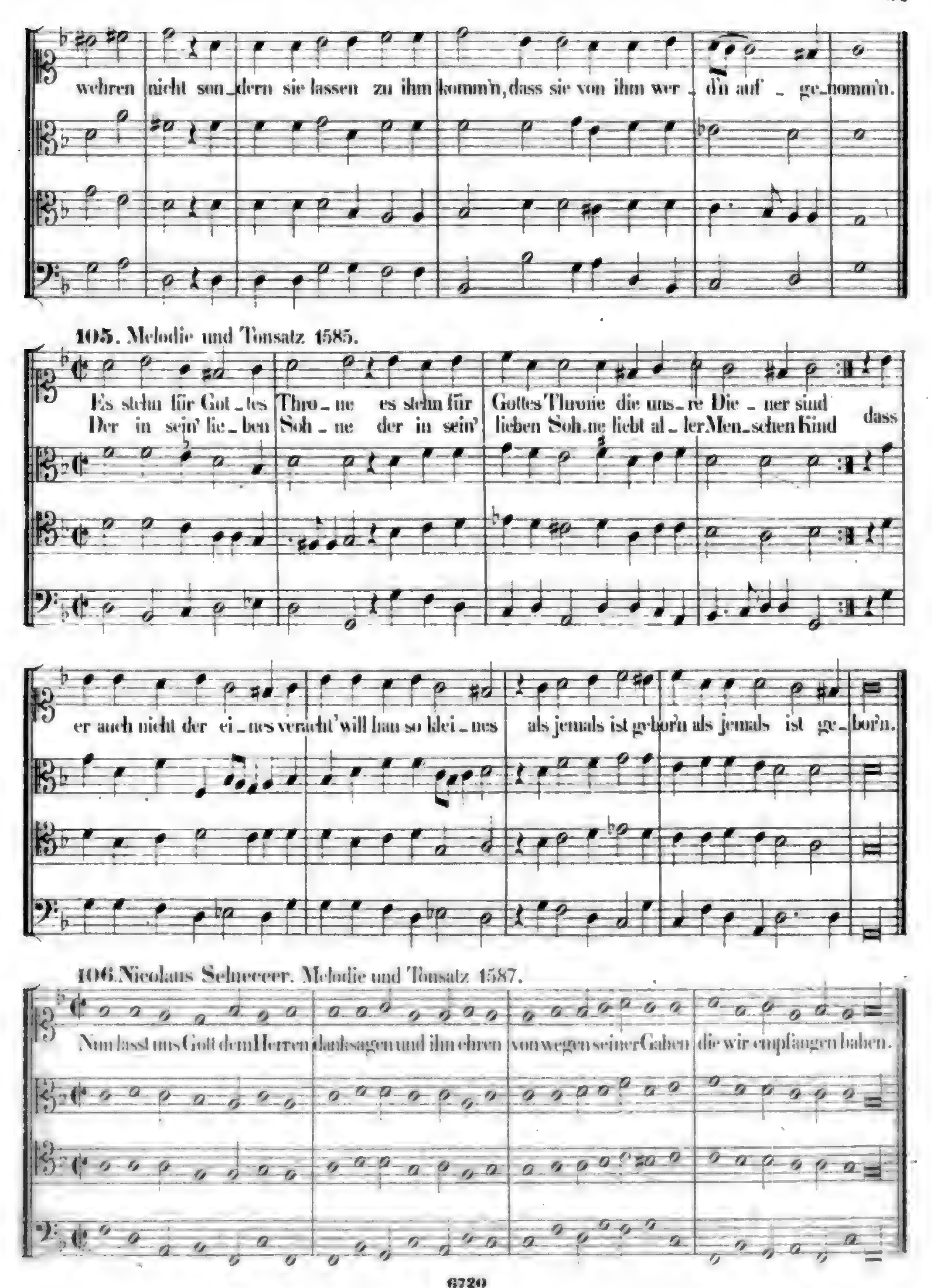
cher mir seinen lieben Sohn Jesum Christ hat geschen - ket liebers war nichts in seinem Thron lie-

bers war nichts in seinem Thron hier an mein Herz ge - denket hier - an mein Herz geden - ket.

104. Melodie und Tonsatz 1577.

Hö - ret ihr El - tern, Christus spricht höret ihr Eltern, Christus spricht den Kindern sollt ihr

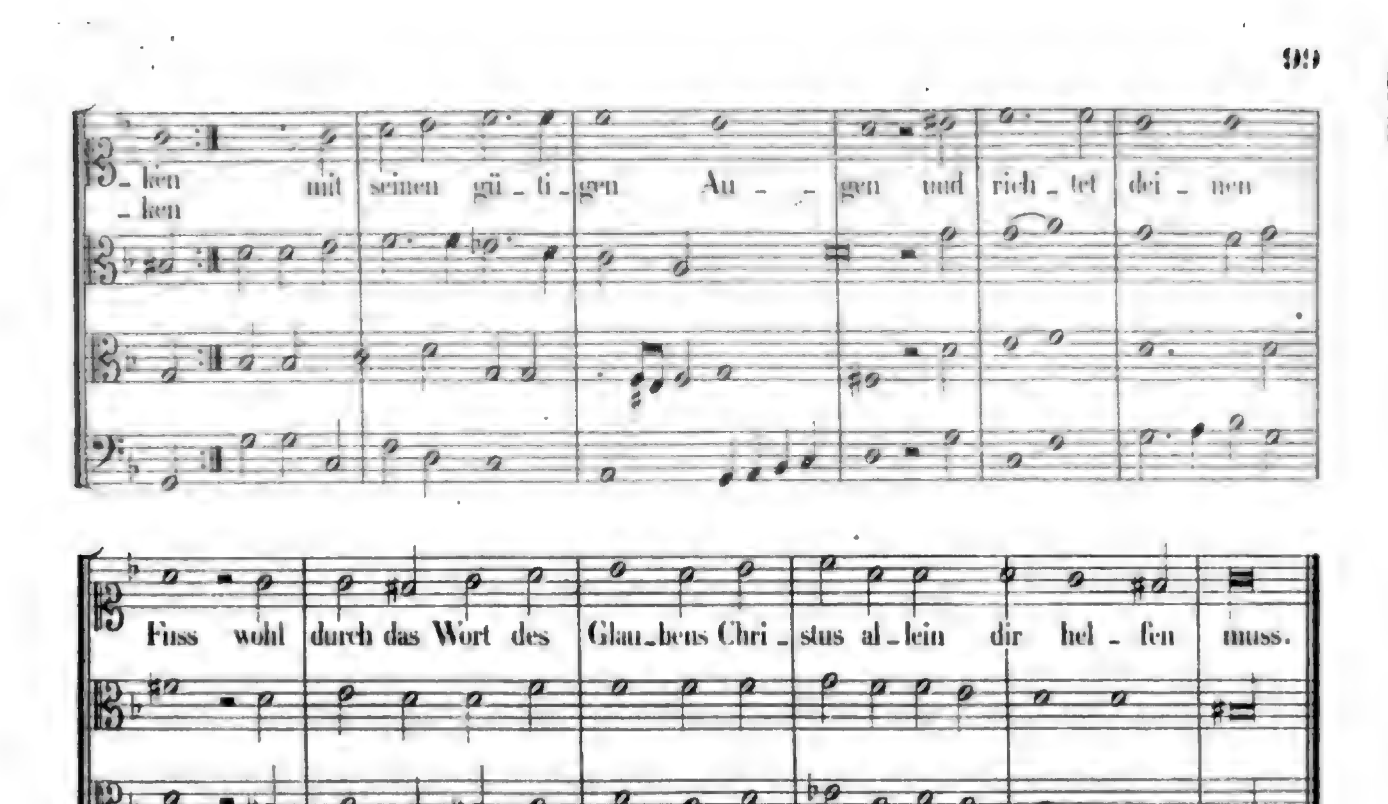
Digitized by Google

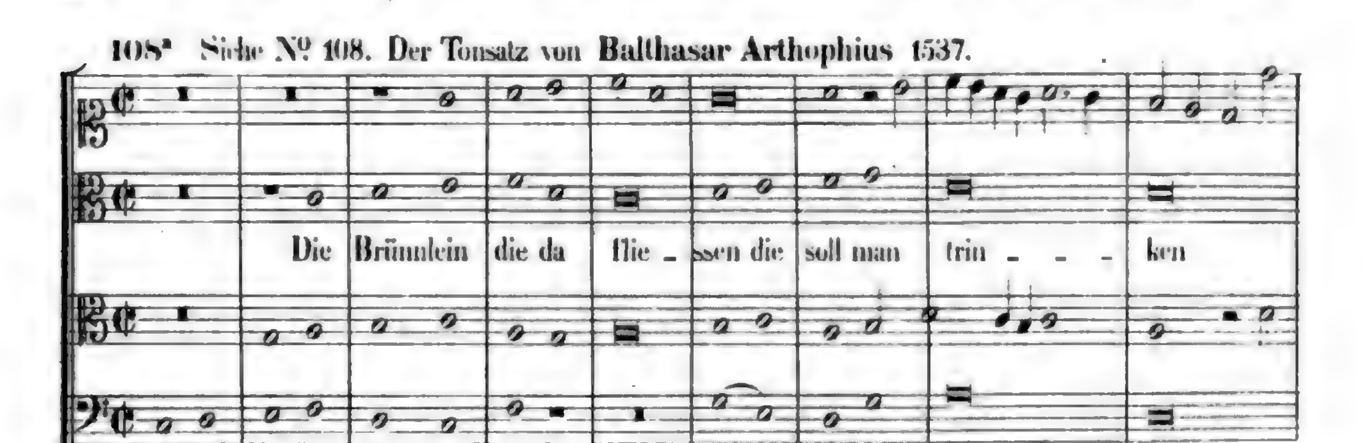
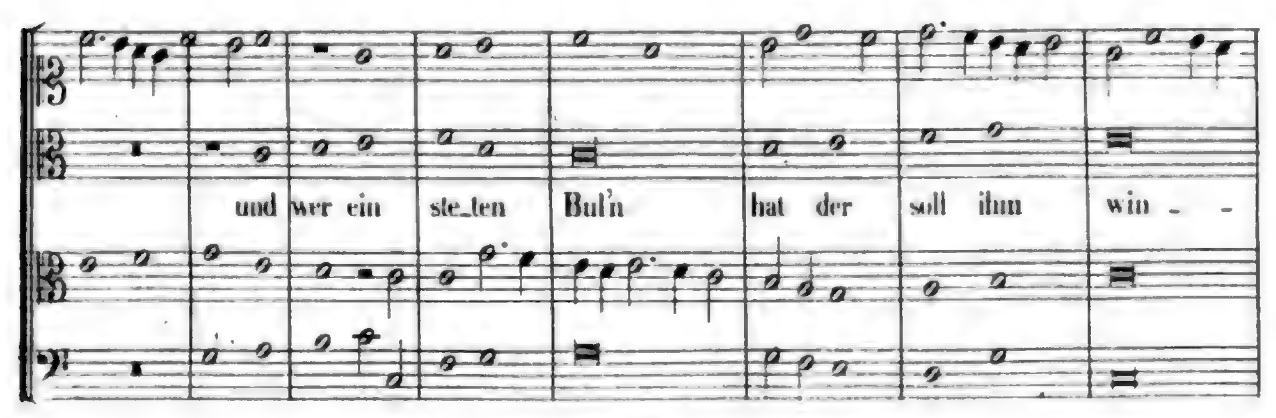

wehren nicht son_dern sie lassen zu ihm komm'n, dass sie von ihm wer_d'n auf_ge_nomm'n.
105. Melodie und Tonsatz 1585.
Es stehn für Got_tes Thro_ne es stehn für Gottes Throne die uns_re Die_ner sind
Der in sein' lie_ben Soh_ne der in sein' lieben Soh_ne liebt al_ler Men_schen Kind
dass
er auch nicht der ei_nes veracht' will han so klei_nes als jemals ist ge_born als jemals ist ge_born.
106. Nicolaus Selneccer. Melodie und Tonsatz 1587.
Nun lasst uns Gott dem Herren danksagen und ihn ehren von wegen seiner Gaben die wir empfangen haben.

107. **Johann Steurlein.** Vergleiche die № 126 mitgetheilte Melodie, welche hier in eine mixolydische umgewandelt ist. Umwandlung und Tonsatz 1588.

108. Siehe die ursprüngliche, hier umgewandelte Melodie unter № 108? Der Tonsatz 1588.

by Google



108a Siehe No. 108. Der Tonsatz von **Balthasar Arthophius** 1537.

– ken ja winken mit den Au – – gen und tre – ten

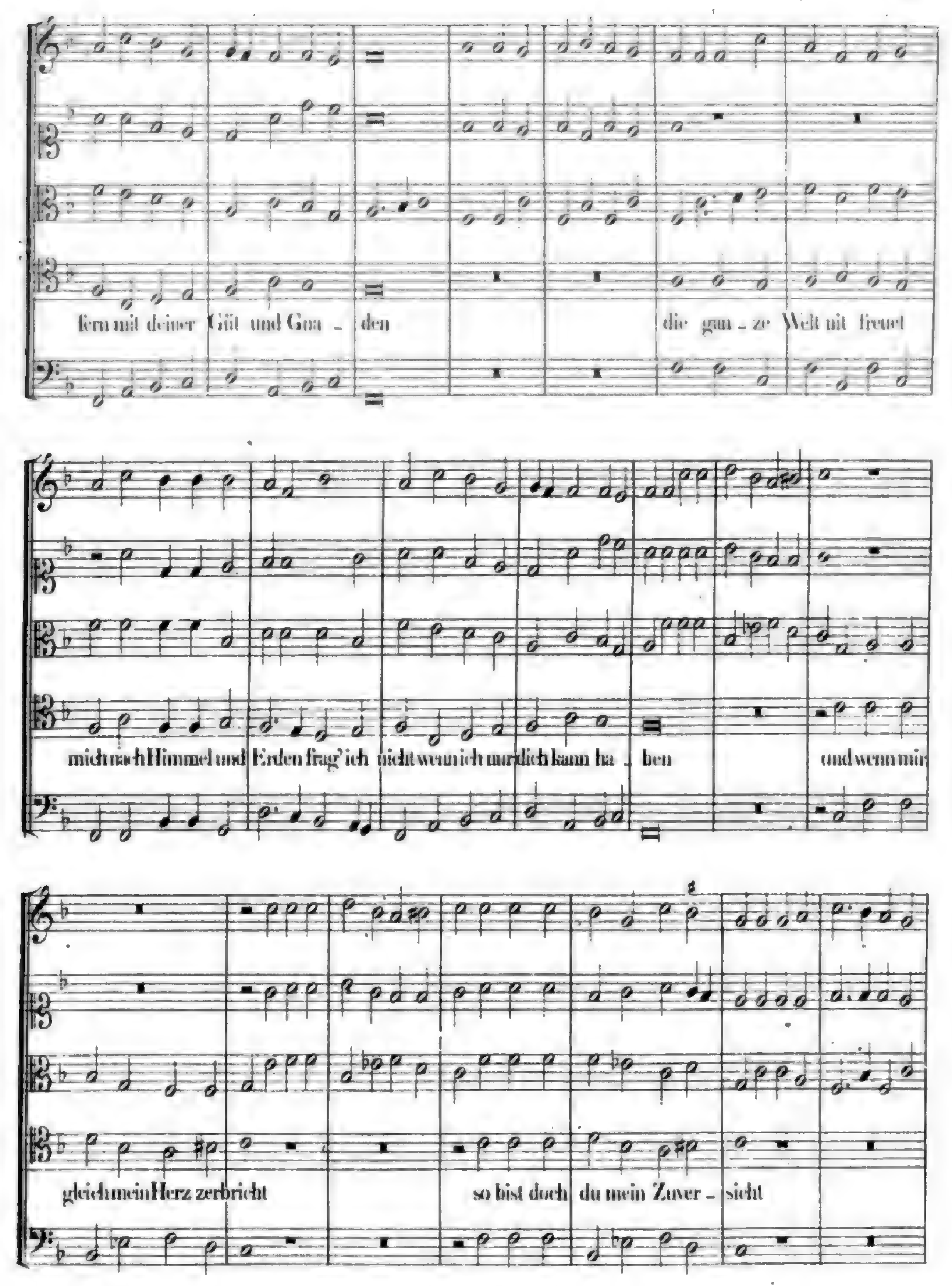
auf den Fuss es ist ein har – ter Or – – den der

sei – – nen Bu – len mei – – den muss.

109. Michael Gastritz. Melodie und Tonsatz 1571.

Herz – lich lieb hab' ich dich o Herr ich bitt wollst sein von mir nicht

Digitized by Google


fern mit deiner Güt und Gna - den
die gan - ze Welt nit freuet
mich nach Himmel und Erden frag' ich nicht wenn ich nur dich kann ha - ben
und wenn mir
gleich mein Herz zerbricht
so bist doch du mein Zuver - sicht

mein Heil und meines Herzens Trost der durch dein Blut mich hast er - löst Herr

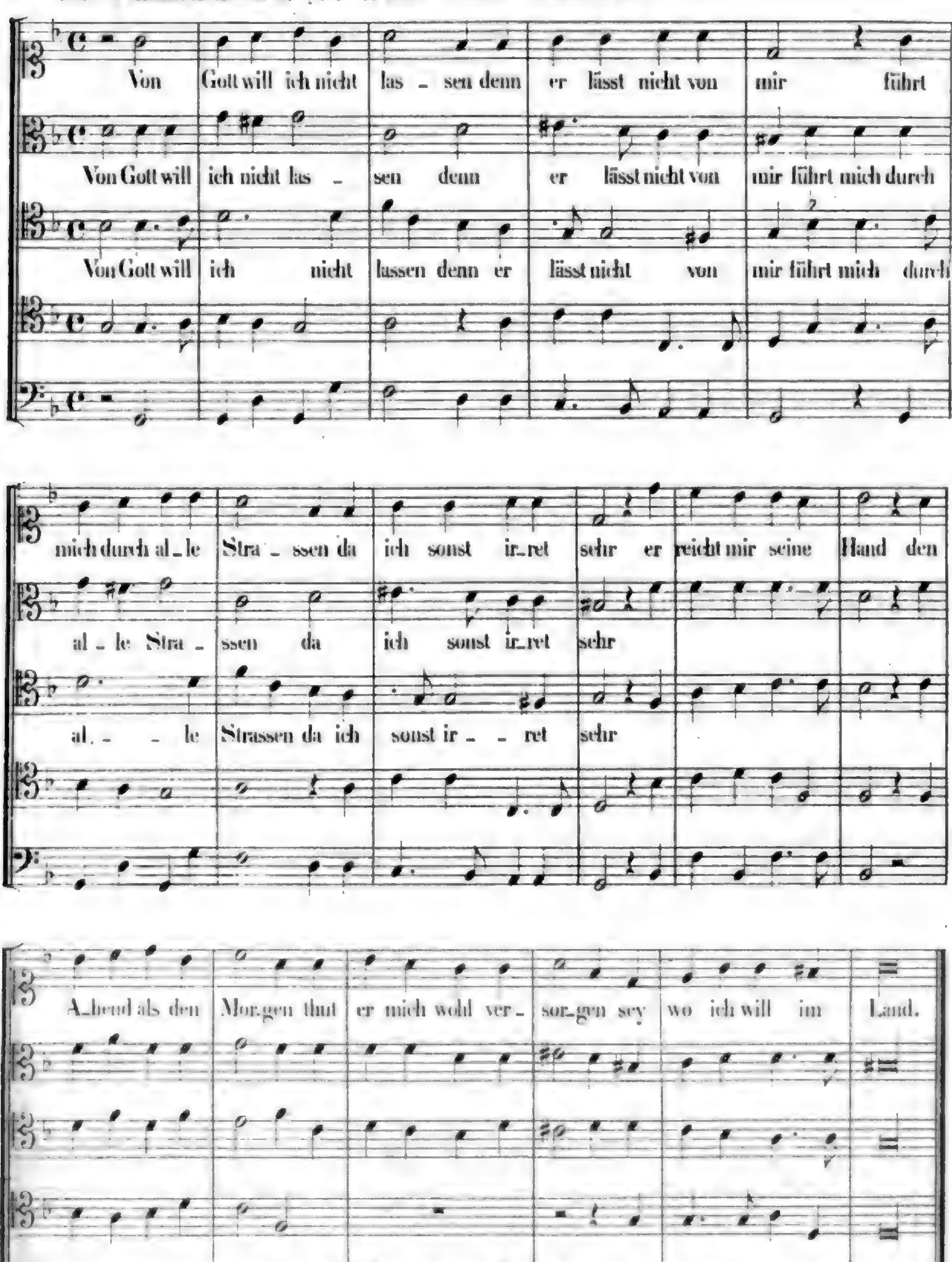
Je - su Christ mein Gott und Herr in Schanden lass mich nim -

1. 2.

- - mer - mehr Herr - mehr

Digitized by Google

110. Johannes Eccard. Melodie und Tonsatz wahrscheinlich 1571.



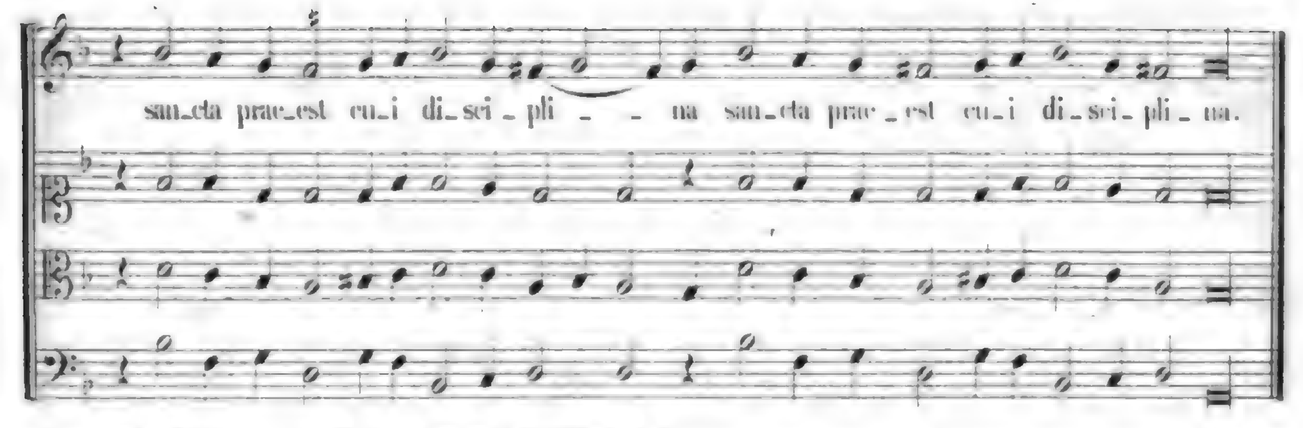
111. Melodie und Tonsatz 1577 (Crepundia sacra.)

Ihr Alten pflegt zu sa_gen von eu_ren Kin_dern klein die werden uns ver_ja_gen frei_lich wird es so sein al_le grosse Herrn wandeln beim an_dern Kin_de das mit der Zeit sich fin_de zu ih_rem Stand und Ehrn zu ih_rem Stand und Ehrn.

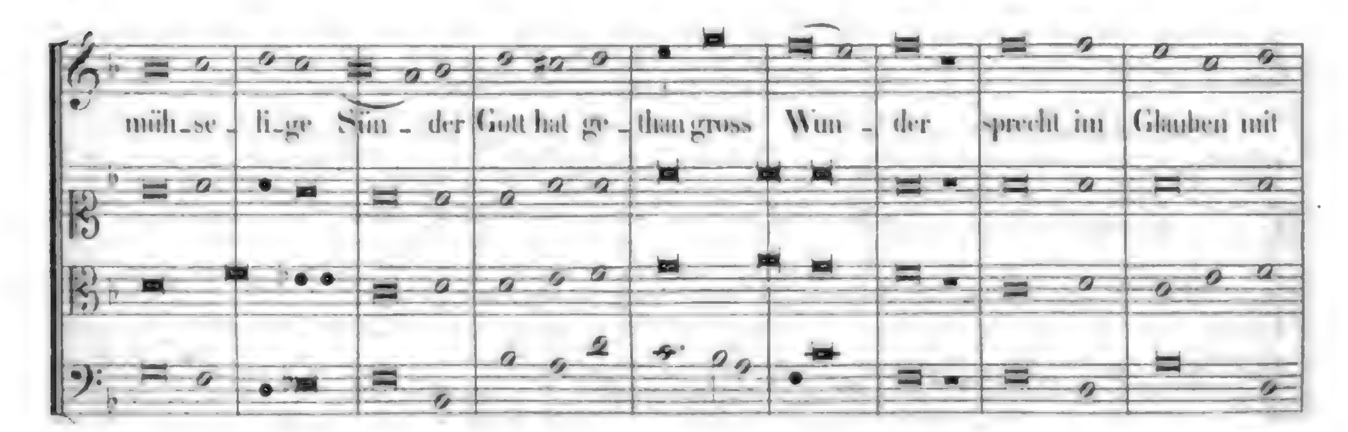
112. Melodie und Tonsatz 1577.

Age nunc par_ve pu_er dum vi_ret ae_tas et habent fle_xi_bi_les cor_pora nervos ne_que cor_da se_qua_ci_a ces_sant ad_es hoc ut in or_di_ne per_gas.

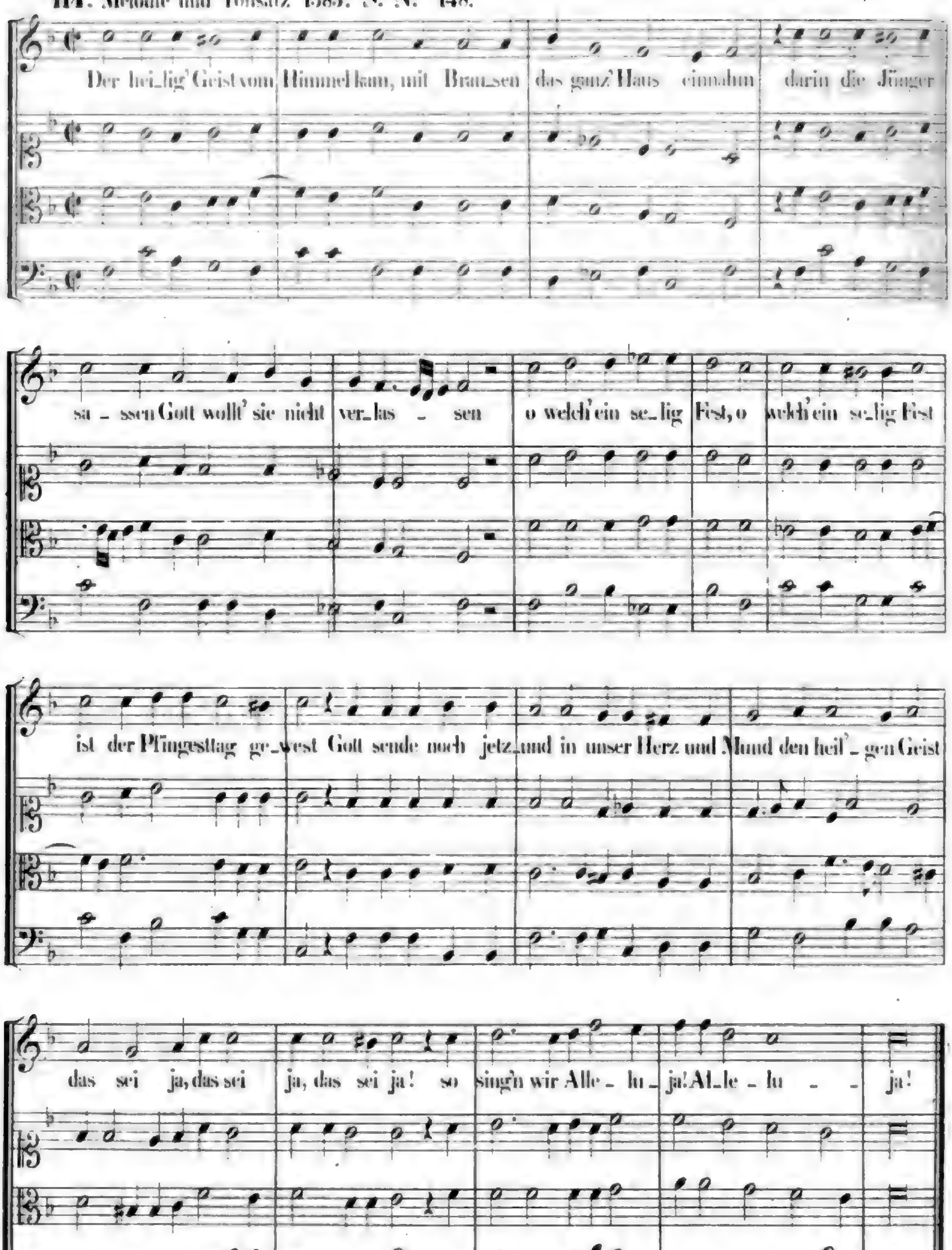
Digitized by Google



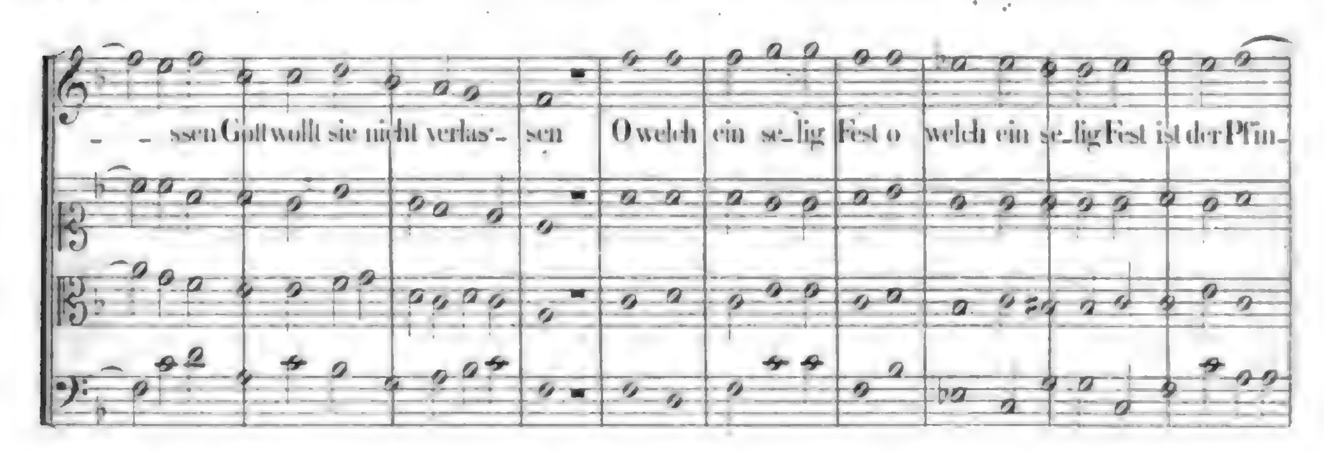
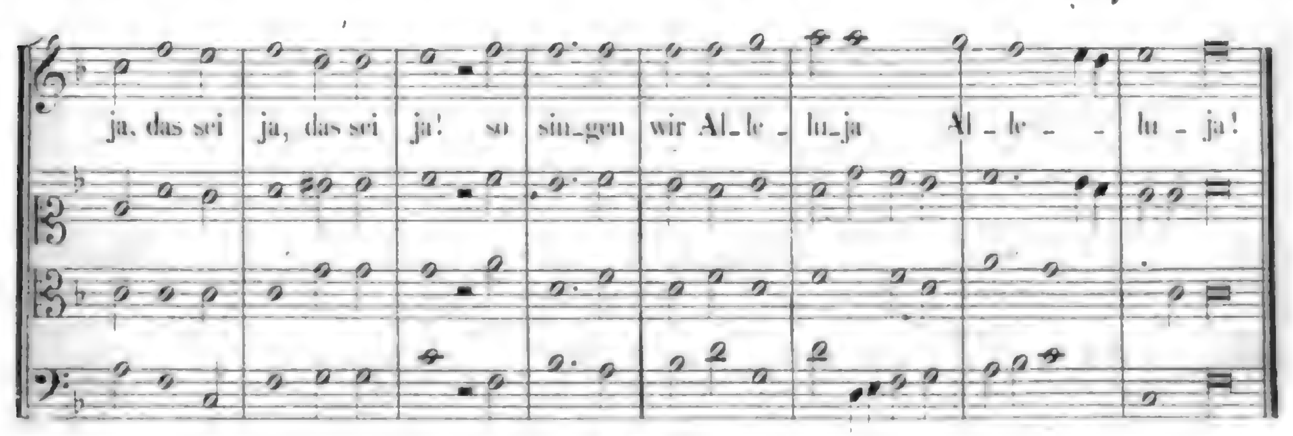
113. Melodie und Tonsatz 1585. (S. Nº 146.)

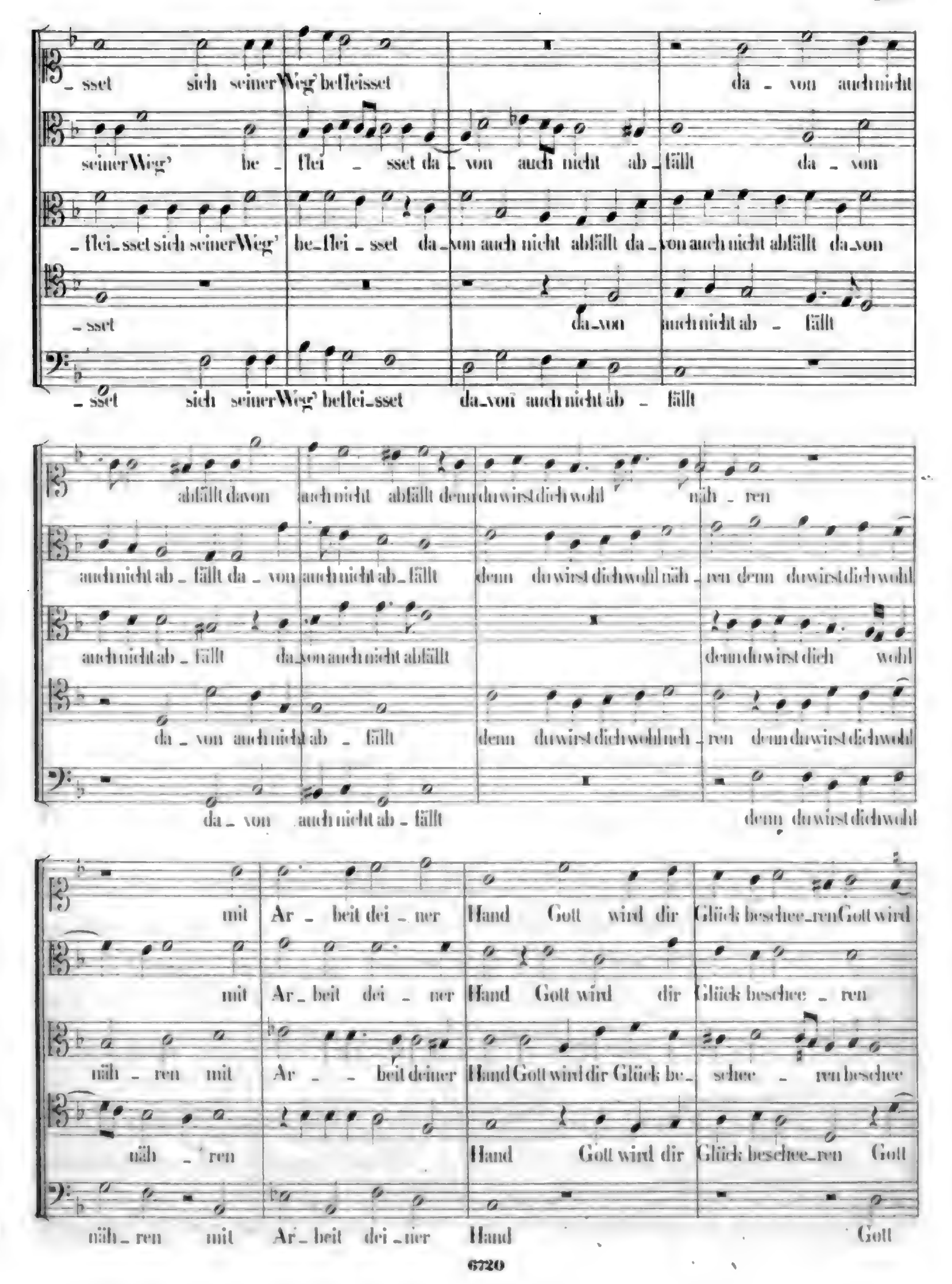
Zu dieser ö _ ster_li _ chen Zeit lasst fah_ren al _ _ le Trau_rig_keit ihr

Freuden ja, ja ja und sin _ _ get Al _ le _ lu _ ja Al _ le_lu _ ja! Al _ le _ lu _ ja!

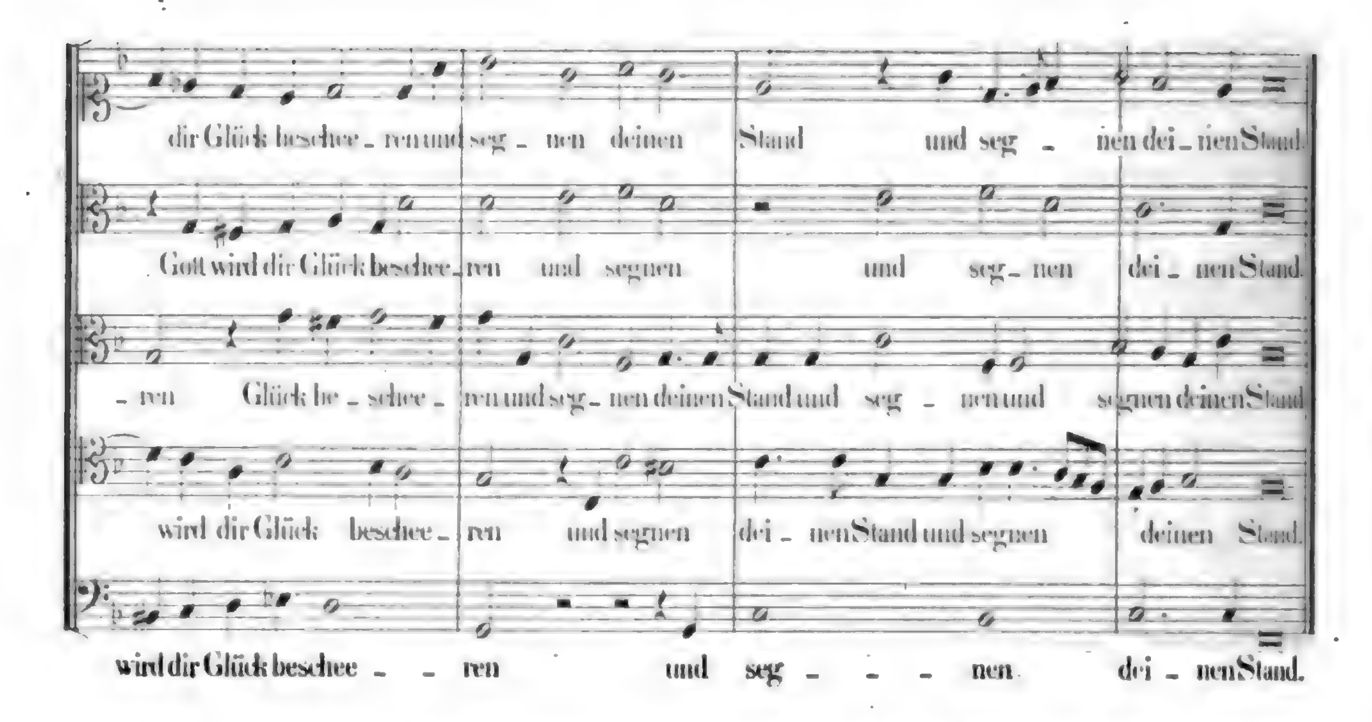
114. Melodie und Tonsatz 1585. S. № 148.



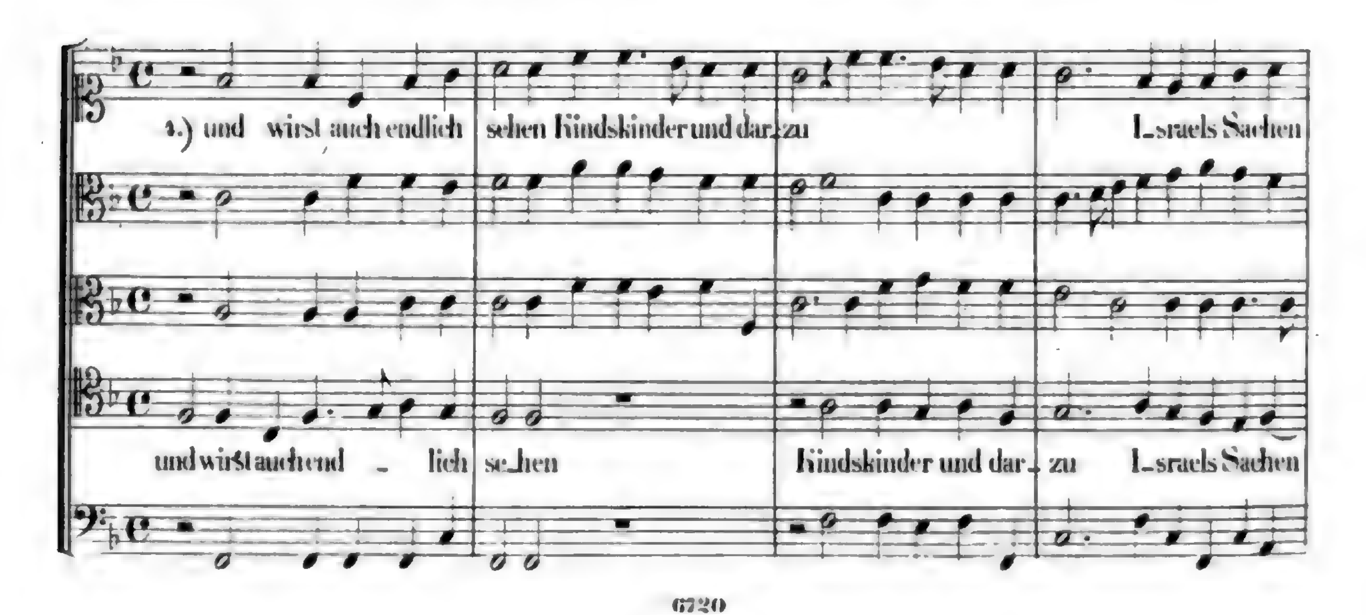
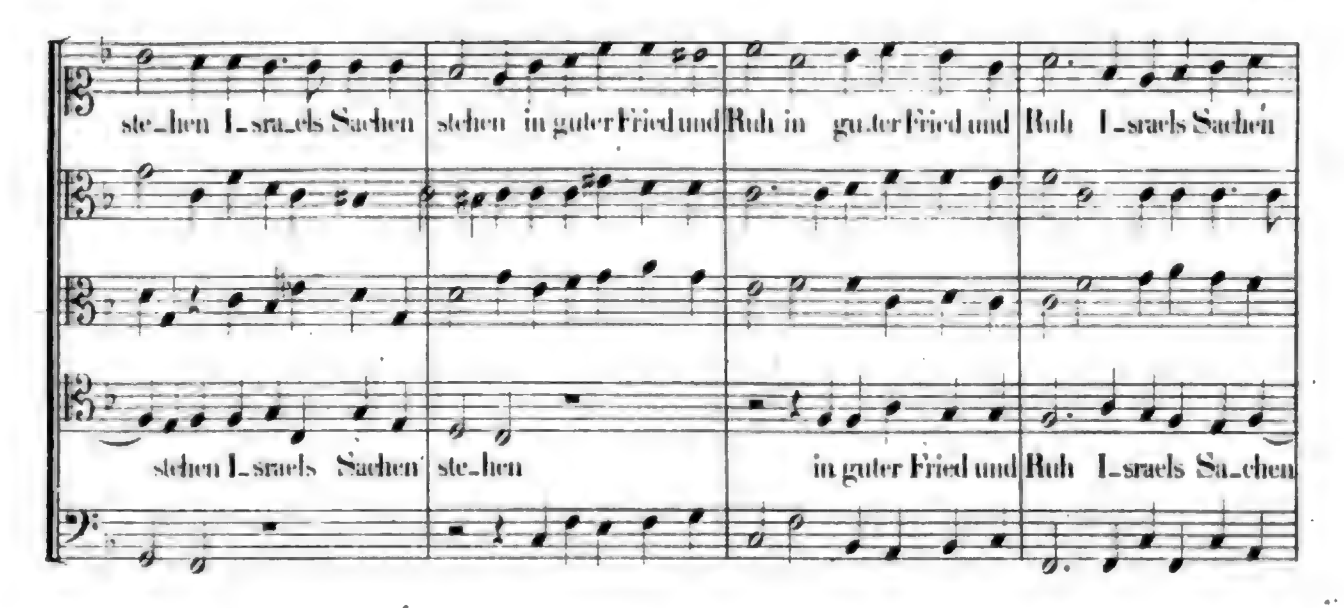
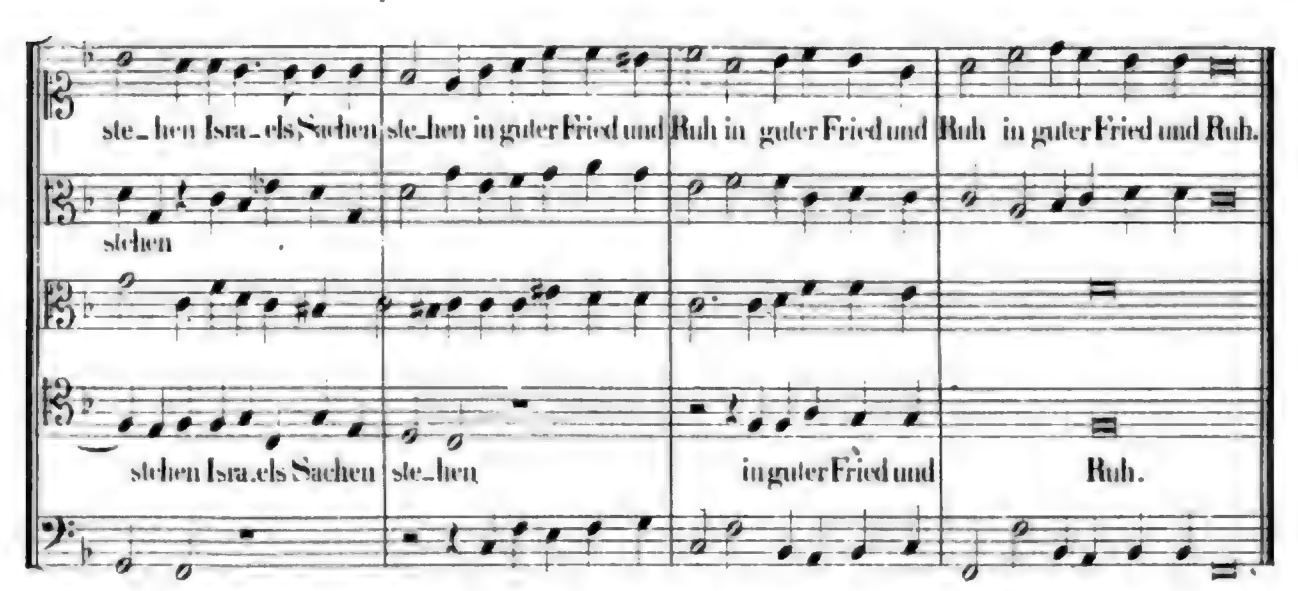
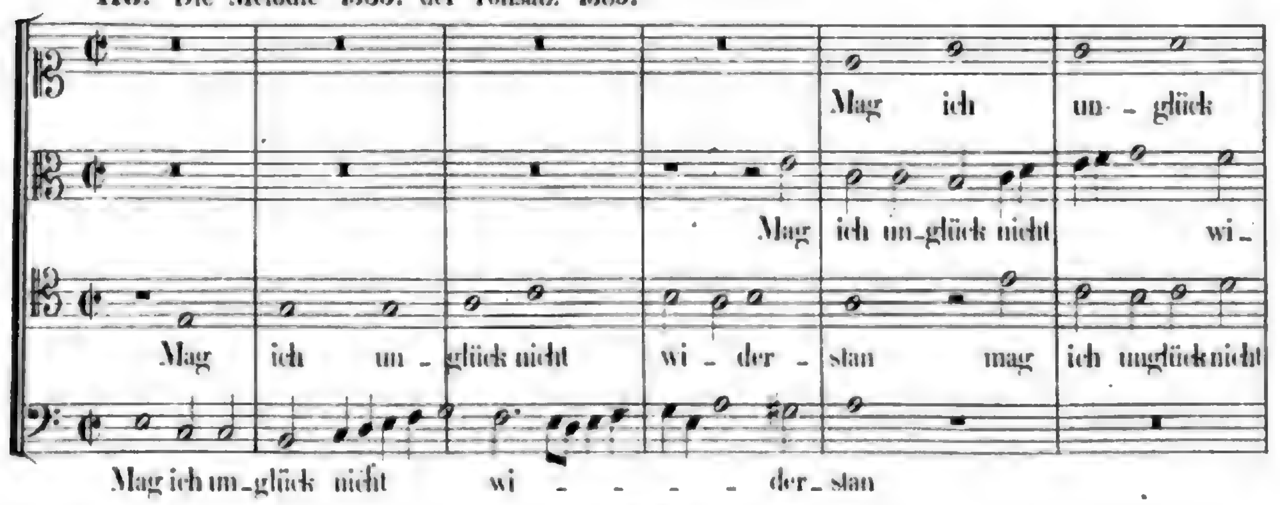
114ª Michael Praetorius Tonsatz über den Tenor der vorangehenden Melodie Eccard's (Mus: Sion: VI No. 181.)

Der hei _ lig' Geist vom Himmel kam mit Brausen das ganz' Haus einnahm dar_in die Jünger sa_

_ gsttag ge_west Gott sende noch jetz und in unser Herz und Mund den hei _ li_gen Geist das sei

115. Der 128te Psalm. 1589.

Digitized by Google

_ sset sich seiner Weg' befleisset da _ von auch nicht
seiner Weg' be _ flei _ sset da _ von auch nicht ab _ fällt da _ von
_ flei _ sset sich seiner Weg' be _ flei _ sset da _ von auch nicht abfällt da _ von auch nicht abfällt da _ von
_ sset da _ von auch nicht ab _ fällt
_ sset sich seiner Weg' beflei _ sset da _ von auch nicht ab _ fällt
abfällt davon auch nicht abfällt denn du wirst dich wohl näh _ ren
auch nicht ab _ fällt da _ von auch nicht ab _ fällt denn du wirst dich wohl näh _ ren denn du wirst dich wohl
auch nicht ab _ fällt da _ von auch nicht abfällt denn du wirst dich wohl
da _ von auch nicht ab _ fällt denn du wirst dich wohl näh _ ren denn du wirst dich wohl
da _ von auch nicht ab _ fällt denn du wirst dich wohl
mit Ar _ beit dei _ ner Hand Gott wird dir Glück beschee _ ren Gott wird
mit Ar _ beit dei _ ner Hand Gott wird dir Glück beschee _ ren
näh _ ren mit Ar _ beit deiner Hand Gott wird dir Glück be _ schee _ ren beschee
näh _ ren Hand Gott wird dir Glück beschee _ ren Gott
näh _ ren mit Ar _ beit dei _ ner Hand Gott



2. Dein Weib gleich einem Reben
In deinem Haus wird sein
Der seine Frucht thut geben
Zu seiner Zeit von Wein
Die Kinder wirst du sehen
Zu ringst umb deinen Tisch
Nach einer reyen stehen
Gleichwie die ölzweig frisch.

3. Das seynd die schönen Gaben
Die Gott den Menschen giebt
Die ihn in Ehren haben
Von den er wird geliebt.
Er wird dich benedeyen
Aus Syon, und der Stadt
Jerusalem verleyen
Bei deinem leben Gnad.

116. Die Melodie 1535. der Tonsatz 1589.

nicht wi - der - stan mag ich un - glück nicht wi - derstan mus

- - - - derstan mag ich unglück nicht wi - derstan muss ungnad han muss

wi - - der - stan mag ich un - glück nicht wi - der - stan mus ungnad han

mag ich unglück nicht wi - der - stan mus ungnad han mus

un - gnad han der Welt, für mein recht gleu - - - - - ben so

un - gnad han muss un - - gnad han der Welt für mein recht gleu - - ben so weiss ich

mus ungnad han der Welt für mein recht gleu - - - ben so weiss ich

un - gnad han der Welt für mein recht gleu - - ben

weiss ich doch es ist mein kunst Gotts Huld und Gunst die

doch es ist mein kunst Gotts Huld und Gunst Gotts Huld und Gunst Gotts Huld

doch es ist mein kunst Gotts Huld und Gunst Gotts Huld und Gunst

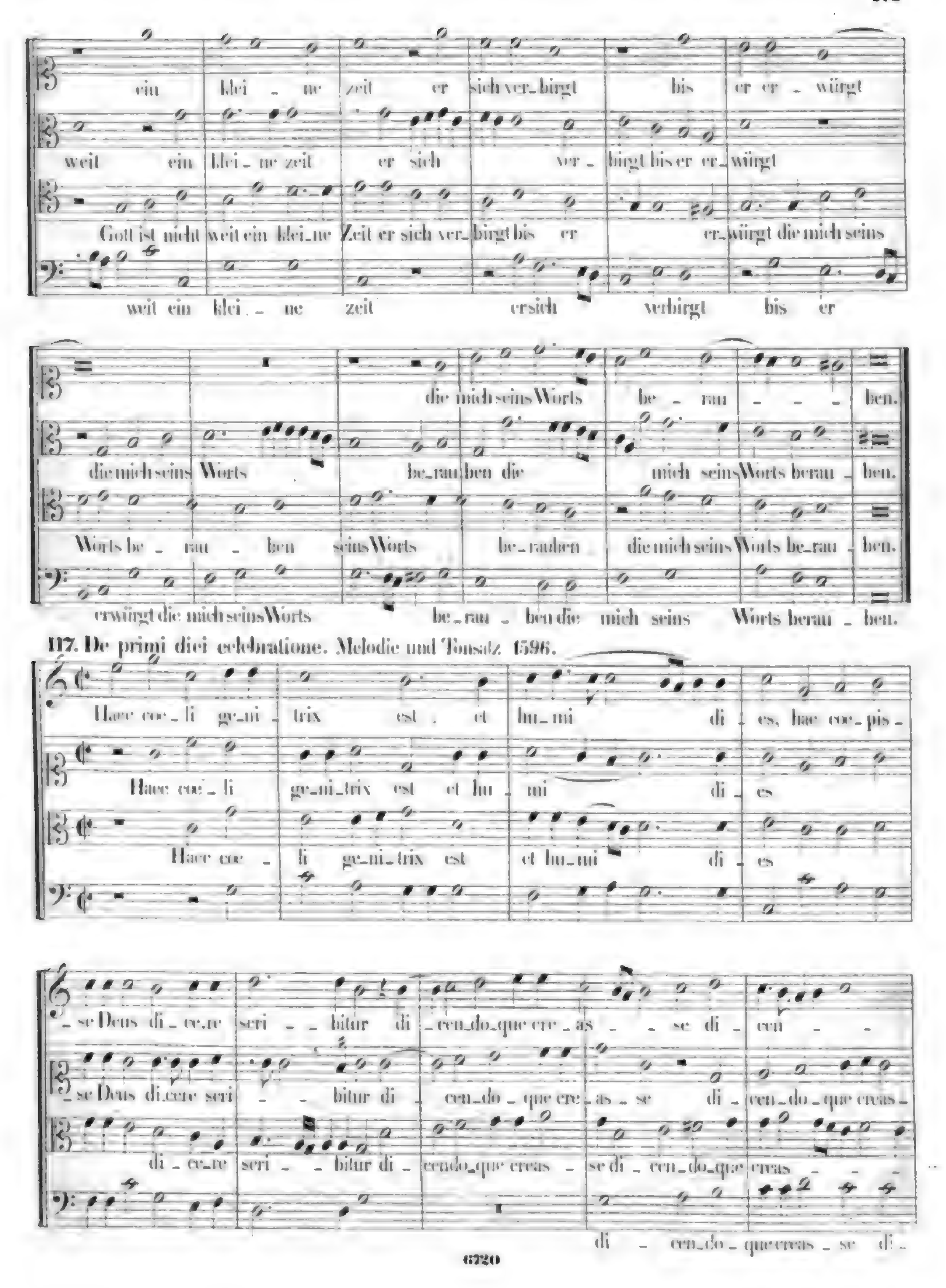
so weiss ich doch es ist mein kunst Gotts Huld und Gunst Gott Huld und Gunst die

mus man mir er - leu - - - - ben Gott ist nicht weit

und Gunst die mus man mir er - leu - ben Gott ist nicht weit Gott ist nicht

die muss man mir er - leu - - ben Gott ist nicht weit

mus man mir er - - leu - ben Gott ist nich weit Gott ist nicht weit Gott ist nicht

Digitized by Google

ein klei _ ne zeit er sich ver_birgt bis er er _ würgt
weit ein klei_ne zeit er sich ver_ birgt bis er er_ würgt
Gott ist nicht weit ein klei_ne Zeit er sich ver_ birgt bis er er_ würgt die mich seins
weit ein klei_ _ ne zeit er sich verbirgt bis er
die mich seins Worts be _ rau _ _ _ ben.
die mich seins Worts be_rau_ben die mich seins Worts berau _ ben.
Worts be _ rau _ ben seins Worts be_rauben die mich seins Worts be_rau _ ben.
erwürgt die mich seins Worts be_rau _ ben die mich seins Worts berau _ ben.
117. De primi diei celebratione. Melodie und Tonsatz 1596.
Haec coe_li ge_ni _ trix est et hu_mi di _ es, hac coe_pis _
Haec coe_ li ge_ni_trix est et hu _ mi di _ es
Haec coe _ li ge_ni_trix est et hu_mi di _ es
_ se Deus di _ ce_re seri _ _ bitur di _ cen_do_que cre _ as _ _ se di _ cen _ _
_ se Deus di_cere seri _ _ bitur di _ cen_do _ que cre_ as _ se di _ cen_do _ que creas _
di _ ce_re seri _ _ bitur di _ cendo_que creas _ se di _ cen_do_que creas _ _ _
di _ cen_do _ que creas _ se di _

_ do _ que creas _ se prae _ stan _ tem te _ ne _ bris lu _ cem

_ se di _ cen _ do _ que cre _ as _ se prae _ stan _ tem te _ ne _ bris lu _ cem.

_ se cre _ as _ _ se prae _ stan _ tem tene _ bris lu _ cem.

_ cen _ do que creas _ se prae _ stan _ tem te _ ne _ bris lu _ cem.

118. Nun komm der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium) Hymnus des 4ten Jahrhunderts; der Tonsatz 1579, die volksmässigere Umbildung der Melodie 1525.

Was der al _ ten Vä _ ter Schaar höch _ ster Wunsch und Seh _ nen war
Sei will _ kommen o mein Heil Ho _ si _ an _ na du mein Theil

Was der al _ ten Vä _ ter Schaar höch _ ster Wunsch und Seh _ nen war
Sei will kom _ men o mein Heil Ho _ si _ an _ _ na du mein Theil

Was der al _ ten Vä _ ter Schaar höch _ ster Wunsch und Seh _ nen war
Sei will _ kom _ men o mein Heil Hosi _ an _ _ _ na du mein Theil

Was der al _ ten Vä _ ter Schaar höch _ ster Wunsch und Sehnen war und was sie
Sei will _ kommen o mein Heil Ho _ si _ an _ na du mein Theil rich _ te du

Was der al _ ten Väter Schaar höchster Wunsch und Seh _ nen war und
Sei will _ kom _ men o mein Heil Ho _ si _ an _ na du mein Theil rich

und was sie ge _ pro _ phe _ zeit ist er _ füllt in Herrlich _ keit.
rich _ te du auch ei _ ne Bahn dir in mei _ nem Her _ zen an.

und was sie ge _ pro _ phezeit ist er _ füllt in Herr _ lich _ keit.
rich _ te du auch ei _ ne Bahn dir in mei _ nem Herz _ zen an.

und was sie ge _ pro _ phe _ zeit ist er _ füllt in Herrlich _ keit.
rich _ _ te du auch ei _ ne Bahn dir in meinem Her _ zen an.

ge _ proph _ zeit ist er _ füllt in Herr _ lich _ _ keit.
auch ei _ ne Bahn dir in mei _ nem Her _ _ zen an.

_ was sie ge _ pro _ phe _ zeit ist er _ füllt in Herrlich _ keit.
_ _ te du auch ei _ ne Bahn dir in mei _ nem Herzen an.

by Google

119. Veni creator spiritus. Hymnus des 8ten Jahrhunderts, der Tonsatz 1597, die volksmässigere Umbildung der Melodie 1525.

Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be -
Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be - such das Herz der Men - schen
Komm Gott Schö - pfer hei - - - li - ger Geist be - such
Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be - such das
Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be -

- such das Herz der Menschen dein mit Gna - den sie füll'
dein be - such das Herz der Men - schen dein mit Gna - den sie füll'
das Herz der Menschen dein mit Gna - den sie füll'
Herz der Men - schen dein mit Gna - den sie füll' wie
- such das Herz der Menschen dein mit Gna - den sie füll'

wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor - hin sein.
wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor hin sein.
wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor - hin sein.
du weisst dass dein' Ge - schöpf vor hin sein vor - hin sein.
wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor hin sein.

120. In dulci jubilo. Die Melodie dem 15ten Jahrhundert angehörig: der Tonsatz 1597, in Noten von doppelter Geltung aufgezeichnet.

Nun sin_get und seid froh jauchzt al_le und singt so unsers
Nun sin - - - get und seid froh jauchzt al - - - le und singt so unsers
Nun sin_get und seid froh seid froh jauchzt al_le und singt so singt so unsers
Nun sin_get und seid froh jauchzt al_le und singt so unsers
Nun sin_get und seid froh jauchzt al_le und singt so unsers

Herzens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -
Herzens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -
Her_zens Won - ne liegt in der Krip - - pe blos und leucht doch wie die Son -
Her_zens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -
Her_zens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -

- ne in sei_ner Mut_ter Schoos A bist du und O du bist das A und O.
- ne in sei_ner Mut_ter Schoos A bist du und O A bist du und O.
- ne in sei_ner Mut - - ter Schoos A bist du und O A bist du und O.
- ne in sei_ner Mut_ter Schoos A bist du und O A bist du und O.
- ne in in sei_ner Mut_ter Schoos A bist du und O du bist das A und O.

Digitized by Google

121. Die Melodie vor 1519, wahrscheinlich aus dem 15ten Jahrhundert; der Tonsatz 1597.

Ge - lo - bet seist du Je - sus Christ dass du Mensch ge - bo - ren

Ge - lo - bet seist du Je - sus Christ dass du Mensch ge - bo - - ren

Ge - lo - bet seist du Je - - - sus Christ dass du Mensch ge - bo - - - ren

Ge - lo - bet seist du Je - sus Christ dass du Mensch ge - bo - ren

Ge - lobet seist du Je - - sus Christ dass du Mensch ge - bo - ren

bist von ei - ner Jung - frau das ist wahr

bist von ei - ner Jung - - - frau das ist wahr

bist von ei - ner Jung - frau das ist wahr das ist

bist von einer Jung - frau das ist wahr des freu - et sich der

bist von ei - ner Jung - frau das ist wahr des freu - et sich der

des freu - et sich der En - gel Schaar Ky - ri - e - le - i - son.

des freu - et sich der En - gel Schaar Ky - ri - e - lei - son.

wahr des freuet sich der En - gel Schaa Ky - ri - e - e - le - i - son.

En - gel Schaar des freu - et sich der Engel Schaar Ky - ri - e - lei - son.

En - gel Schaar des freu - et sich der En - gel Schaar Ky - ri - e - lei - son.

Digitized by Google

122. Die Melodie 1543, der Tonsatz 1597.

Vom Himmel hoch da komm ich her ich bring euch gu _ te neu _ e

da komm ich her ich bring euch gu _ _ _ te neue Mähr, neu _ e

da komm ich her ich bring euch gu _ _ te neue

da komm ich her ich bring euch gu _ te neu _ e Mähr der

ich bring euch gu _ _ te neu _ _ e Mähr

Mähr der gu _ ten Mähr bring ich so viel davon ich sing'n un sa _ gen will.

Mähr der guten Mähr bring ich so viel da _ von ich sing'n un sa _ gen will.

Mähr der guten Mähr der guten Mähr bring ich so viel davon ich sing'n und sagen will.

guten Mähr bring ich so viel davon ich sing'n und sa _ _ _ gen will.

der guten Mähr bring ich so viel davon ich sing'n un sa _ gen will.

123. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert; der Tonsatz 1597.

Da Je_sus an dem Kreuze stund und ihm sein Leichnam war ver _

und ihm sein Leich_nam war ver _

und ihm sein Leichnam war ver_

und ihm sein Leichnam war ver_

d by Google

_wundt mit gar so bit_tern Schmer _ zen die sie_ben Wort die

mit gar so bit_tern Schmer_zen die sie_ben die Je_sus

_wundt mit gar so bit_tern Schmerzen Schmer _ _ zen die sie_ben Wort die

_wundt mit gar so bi_tern Schmer_zen die sie _ _ ben

_wundt mit gar so bit_tern Schmer _ _ zen die sie_ben

Je _ sus sprach be_tracht in dei_nem Her _ _ _ zen.

sprach be_tracht in dei_nem Her _ zen in deinem Herzen.

Je _ sus sprach be_tracht in dei _ nem Her_zen in dei _ nem Her _ zen.

Wort die Je_sus sprach be _ tracht in dei_nem Her _ zen in dei_nem Her _ zen.

Wort die Je_sus sprach be_tracht in dei_nem Her _ _ _ _ _ _ zen.

124. Lied und Melodie zuerst 1540; der Tonsatz 1597.

O Lamm Got_tes un_schul _ _ dig am Stamm des Kreu_zes ge_schlach _ tet.

O Lamm Gottes un _ schul_dig am Stamm des Kreu_zes geschlach _ _ _ tet.

O Lamm Got_tes un _ schul _ _ _ dig am Stamm des Kreu_zes ge_schlach _ tet.

O Lamm Got_tes un_schul _ dig am Stamm des Kreu_zes ge_schlach _ tet.

O Lamm Got_tes un_schul _ dig am Stamm des Kreu_zes ge_schlach _ tet.

Google

all _ zeit fin _ den ge _ dul _ _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit funden ge _ dul _ dig wie wohl du wa_rest verach _ _ _ tet all_

all _ zeit fin _ den ge _ dul _ _ _ dig wie wohl du warest ver_ach _ tet

all_zeit fin_den ge _ dul _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit fin _ den ge _ dul _ dig wie _ wohl du warest ver _ ach _ tet

all Sünd hast du ge _ tra _ _ gen sonst muss_ten wir ver _

Sünd hast du all Sünd hast du ge _ tra _ gen sonst muss _ ten wir ver_

all Sünd hast du getra _ gen sonst müssten wir ver _ za _ gen ver_

all Sünd hast du ge_tra_gen sonst müss_ten wir ver_zagen

all Sünd hast du ge _ tra _ _ gen sonst müssten

_ za _ _ _ gen er_bar _ me dich un_ser o Je _ _ _ _ _ su.

_ za _ _ _ gen er_bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ su.

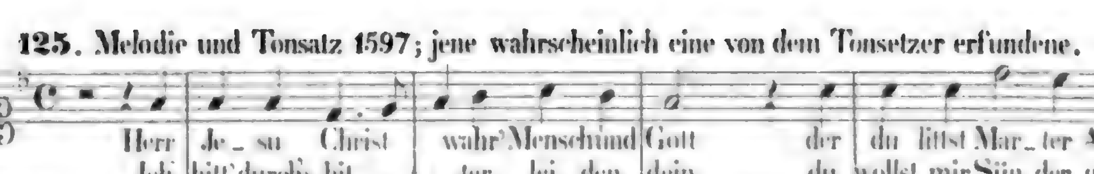
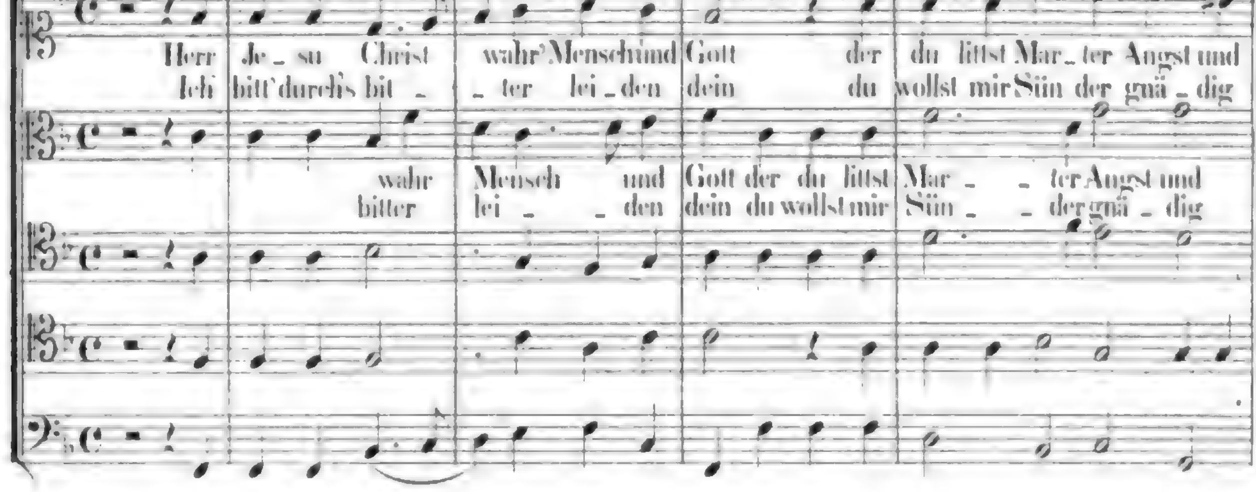
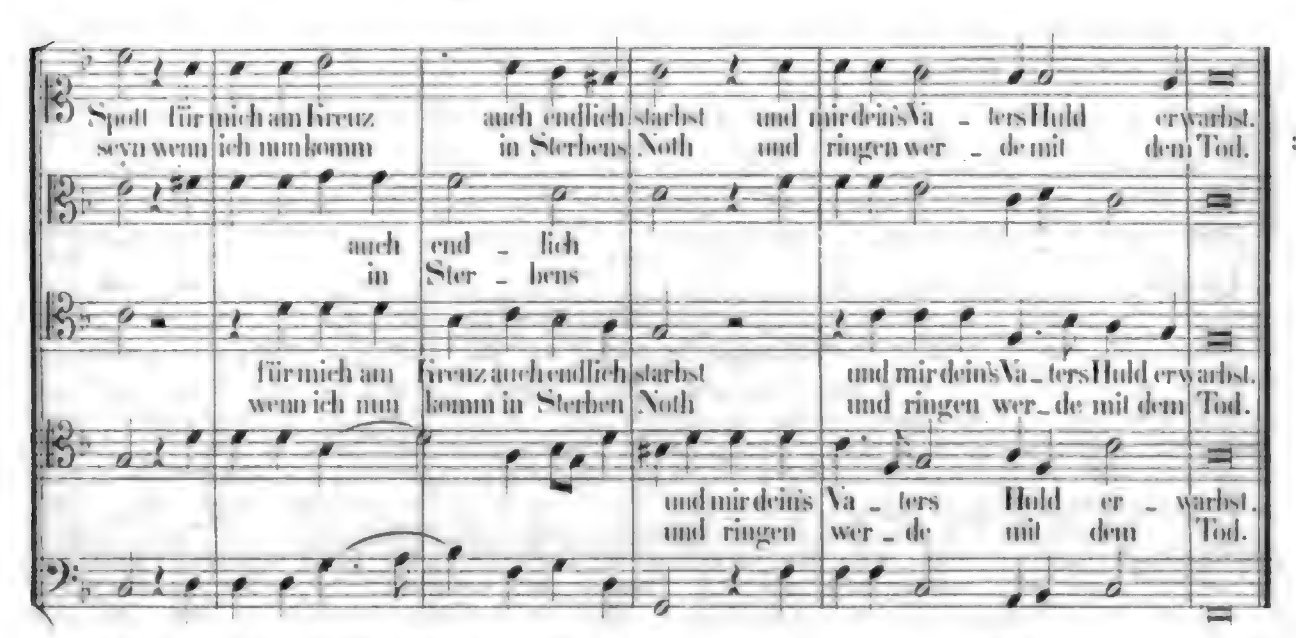
_ za _ _ _ gen er bar _ me dich un _ ser o Je _ _ su.

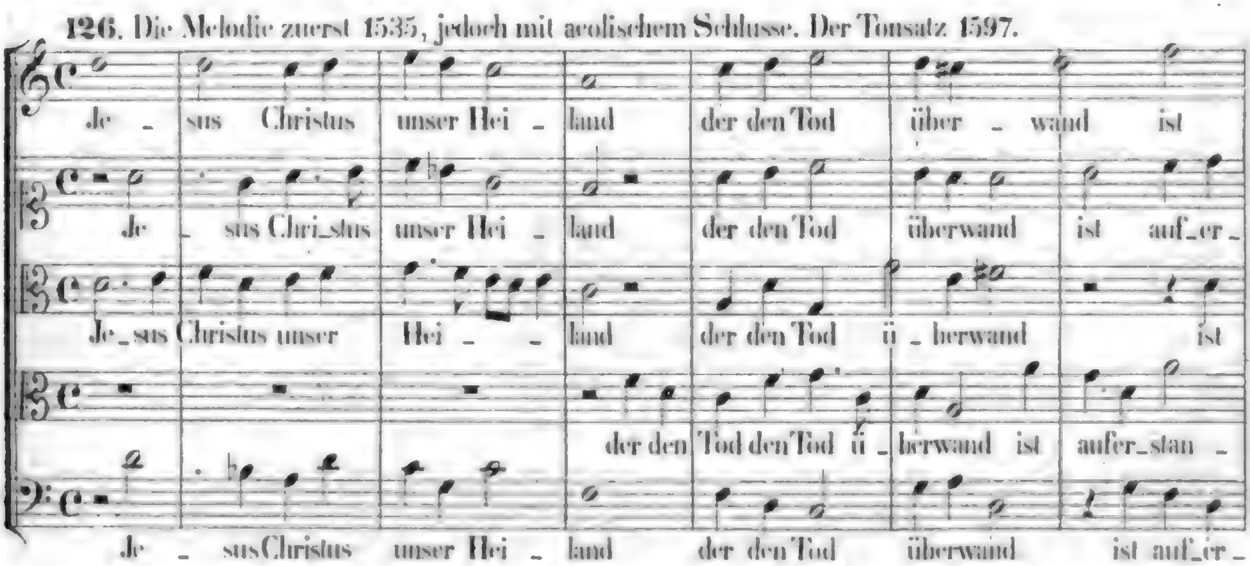
er _ bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ _ _ su.

wir ver _ za _ _ gen er_bar _ me dich un_ser o Je _ su o Je _ _ su.

Digitized by Google

125. Melodie und Tonsatz 1597; jene wahrscheinlich eine von dem Tonsetzer erfundene.



126. Die Melodie zuerst 1535, jedoch mit aeolischem Schlusse. Der Tonsatz 1597.

d by Google

auf_erstan _ den die Sünd'hat er ge_fan _ gen ky _ ri_e le _ i _ son.

_ stan _ _ den ky _ ri _ e lei _ _ son.

auf_erstan _ den die Sünd'hat er ge_fangen ky _ ri_e e _ le _ _ i _ son.

_ den die Sünd'hat er ge_fan _ _ _ gen ky _ ri _ e e _ lei _ _ son.

_ stan _ den die Sünd'hat er ge_fan _ gen ky _ ri _ e e _ lei _ _ son.

127. Die Melodie wohl bereits dem 15ten Jahrhundert angehörig; wie sie hier vorkommt, zuerst 1524 erscheinend. Der Tonsatz 1597.

Komm hei _ li _ ger Geist Her _ re Gott er _ füll' mit

Komm hei _ liger Geist Her _ _ re Gott er_füll mit dei _

Komm heil_ger Geist Herre Gott er_füll mit dei_ner

Komm hei_li_ger Geist Her _ _ re Gott er_füll mit dei _

Komm hei _ li _ ger Geist Her _ re Gott er_füll mit dei _

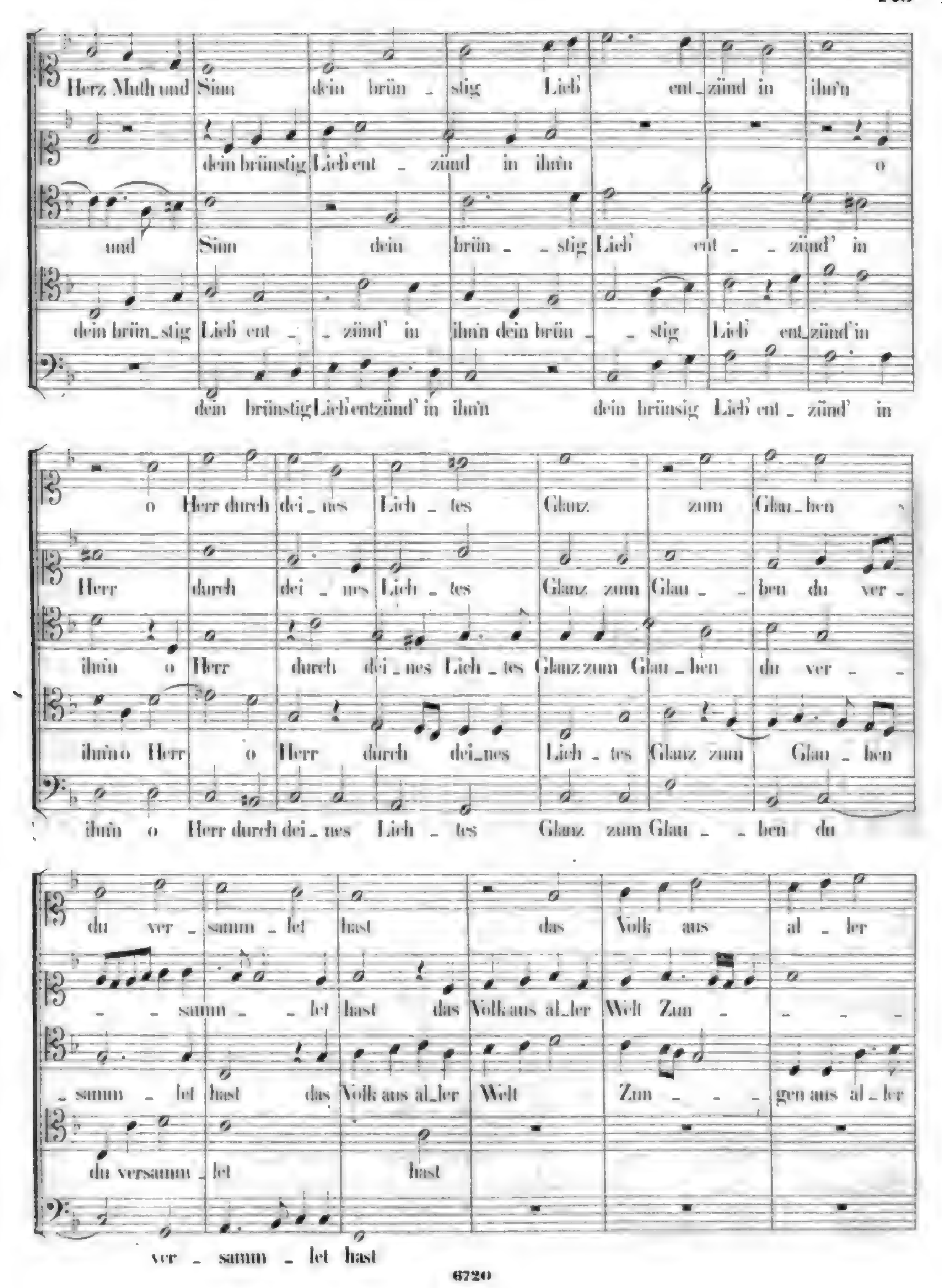
dei _ ner Gna _ den Gut dei _ ner Gläu _ bi _ gen

_ ner Gna _ _ den Gut dei_ner Gläubigen Herz Muth und Sinn

Gna _ den Gut dei_ner Gläubigen Herz Muth und Sinn Herz Muth

_ ner Gna _ den Gut

_ _ ner Gna _ den Gut

Digitized by Google

Herz Muth und Sinn dein brün _ stig Lieb' ent _ zünd in ihm'n
dein brünstig Lieb' ent _ zünd in ihm'n o
und Sinn dein brün _ stig Lieb' ent _ _ zünd' in
dein brün _ stig Lieb' ent _ _ zünd' in ihm'n dein brün _ _ stig Lieb' ent _ zünd' in
dein brünstig Lieb' entzünd' in ihm'n dein brünsig Lieb' ent _ zünd' in
o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben
Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ _ ben du ver _
ihm'n o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben du ver _ _
ihm'n o Herr o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben
ihm'n o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ _ ben du
du ver _ samm _ let hast das Volk aus al _ ler
_ _ samm _ _ let hast das Volk aus al _ ler Welt Zun _ _ _ _
_ samm _ let hast das Volk aus al _ ler Welt Zun _ _ _ gen aus al _ ler
du versamm _ let hast
ver _ samm _ let hast

Welt Zun - gen das sei dir Herr zu Lob ge -
- gen das sei dir Herr zu Lob ge - sun - - - gen
Welt Zun - - gen das sei dir Herr zu Lob
das sei dir Herr zu Lob ge - sun - gen
das sei dir Herr zu Lob ge - sun - gen das sei dir Herr zu Lob

- sun - gen Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.
Hal - le - lu - ja Halle - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.
gesun - gen Hal - le - lu - ja Hal - le - - lu - ja.
Hal - le - lu - ja Hal - le - - lu - ja Hal - le - lu - ja.
gesun - gen Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.

128. Durch Adams fall ist ganz verderbt: Mit dieser Melodie zuerst 1535; der Tonsatz 1597.

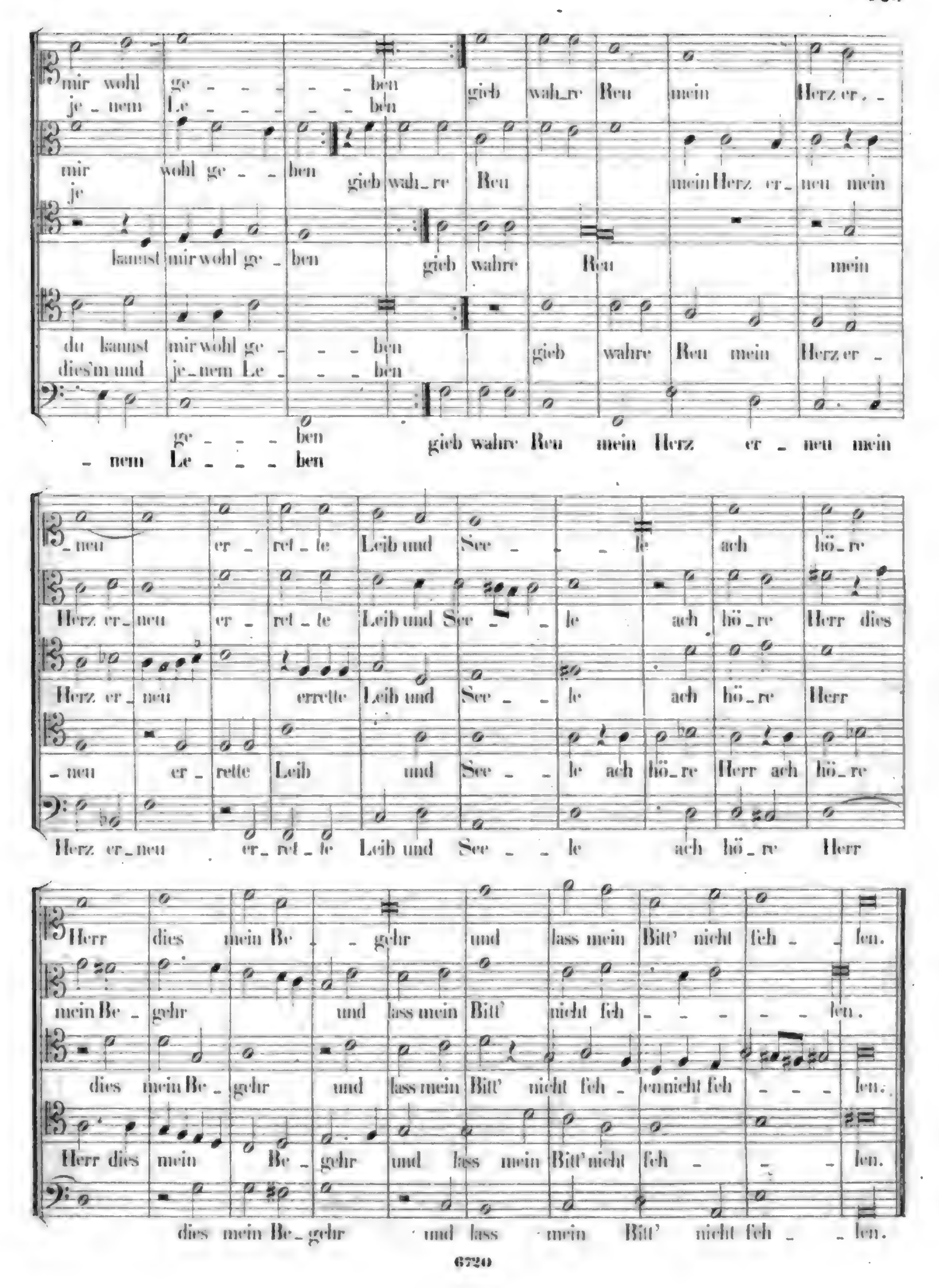
Dein tröst' ich mich ganz si - cher - lich denn du kannst
Was mir ist Noth du treu - er Gott in dies'm und

Dein tröst' ich mich ganz si - cher - lich denn du kannst
Was mir ist Noth du treu - er Gott in dies'm und

Dein tröst ich mich ganz si - - cher - lich denn du kannst mir wohl ge - ben
Was mir ist Noth du treu - - er Gott in dies'm und je - nem Le - ben

Dein tröst ich mich ganz si - - cherlich si - cher - lich denn
Was mir ist Noth du treu - - erGott treu - er Gott in

Dein tröst ich mich ganz si - - cher - lich denn du kannst mir wohl
Was mir ist Noth du treu - - er Gott in dies'm und je - -

Digitized by Google

mir wohl ge - - - - - ben gieb wah_re Reu mein Herz er_ -
je_nem Le - - - - - ben
mir wohl ge - - ben gieb wah_re Reu mein Herz er_ neu mein
je
kannst mir wohl ge_ben gieb wahre Reu mein
du kannst mir wohl ge - - - ben gieb wahre Reu mein Herz er -
dies'm und je_nem Le - - - ben
ge - - - ben gieb wahre Reu mein Herz er _ neu mein
_ nem Le - - - ben
_neu er _ ret _ te Leib und See - - - le ach hö_re
Herz er_neu er _ ret _ te Leib und See - - le ach hö_re Herr dies
Herz er_neu errette Leib und See - - le ach hö_re Herr
_neu er _ rette Leib und See - - le ach hö_re Herr ach hö_re
Herz er_neu er_ ret _ te Leib und See - - le ach hö_re Herr
Herr dies mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - len.
mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - - - - len.
dies mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - len nicht feh - - - len.
Herr dies mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - - len.
dies mein Be_gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - len.

129. Die Melodie 1535; der Tonsatz 1597.

Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein Kla _ _ gen

Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein Kla _

Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein

Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein

Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein Kla _

ver _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht ver _ za _ _

_ _ gen ver _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht ver _

Kla _ gen mein Kla _ gen ver _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht

Kla _ _ gen ver _ _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch

_ _ gen ver _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht ver _

_ _ gen den rech _ ten Weg o Herr ich mein'

_ za _ gen den rechten Weg o Herr ich mein' den

ver _ za _ gen den rech _ ten Weg o Herr ich

nicht ver _ za _ gen den rechten Weg o Herr ich mein' den wollest

_ za _ _ gen den rechten Weg o Herr ich mein' den

d by Google

den wollest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein

wollest du mir ge - ben dir zu le - ben mein

mein den wollest du mir ge - ben dir zu le - - - ben

du mir ge - ben dir zu le - - - ben mein Nächsten

wol - lest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein Nächsten

Nächsten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - ben

Nächsten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - - ben

mein Näch - sten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - ben

nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - ben

nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - ben

130. Melodie und Lied zuerst 1545; der Tonsatz 1597.

Allein zu dir Herr Je - - su Christ mein Hoffnung steht auf Er - - -
Ich weiss dass du mein Trö - - ster bist kein Trost mag sonst mir wer - - -

Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst kein Trost mag sonst mir wer -

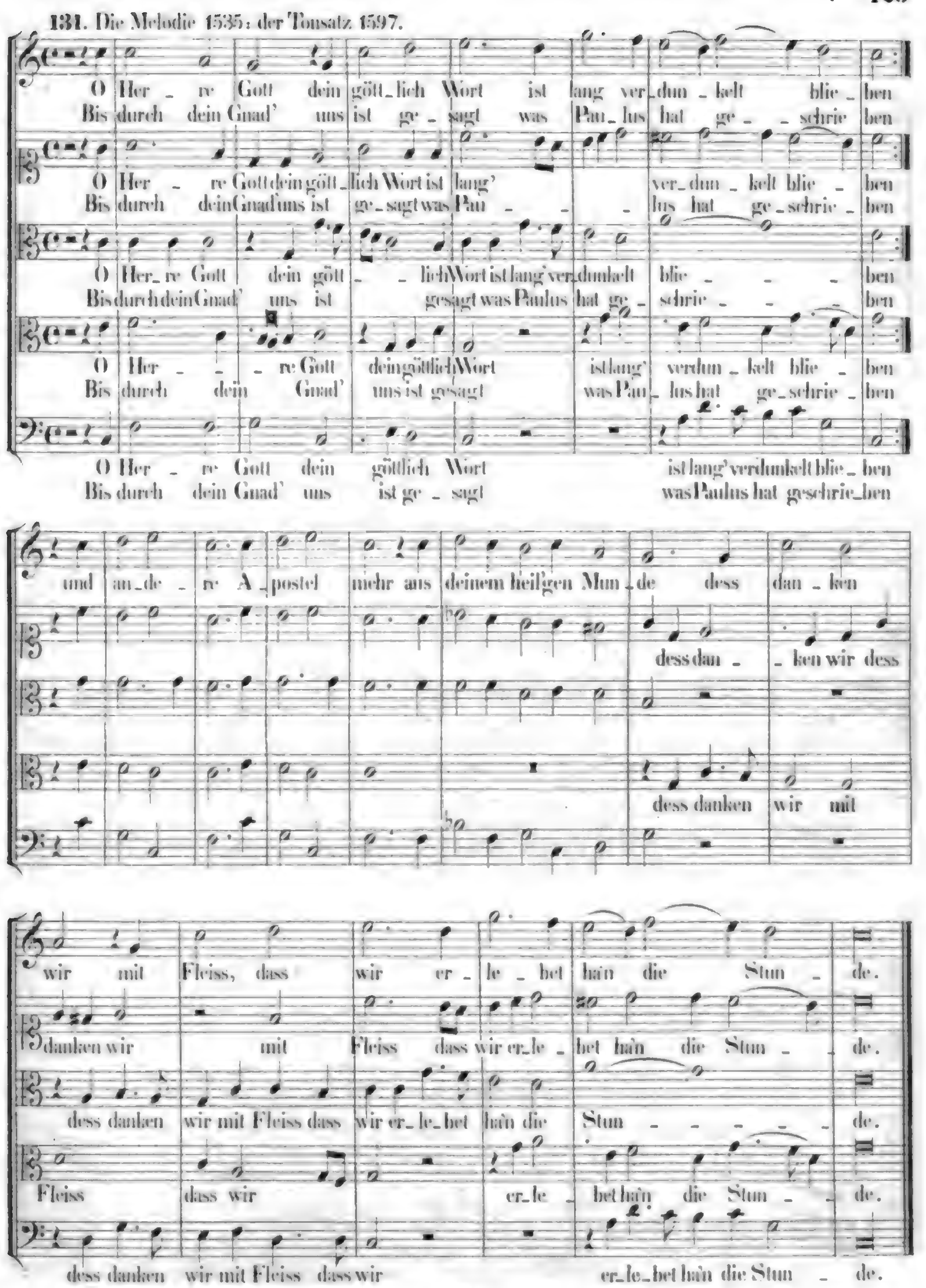
Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht
Ich weiss dass du mein Trö - ster bist kein Trost mag sonst

Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst mir wer -

Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht auf Er - -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst mir wer -

Digitized by Google

Digitized by Google

131. Die Melodie 1535; der Tonsatz 1597.

- uo - que creas - se prae - stan - tem te - ne - bris lu - cem

- se di - cen - do - que cre - as - se prae - stan - tem te - ne - bris lu - cem.

- se cre - as - se prae - stan - tem tene - bris lu - cem.

- cen - do que creas - se prae - stan - tem te - ne - bris lu - cem.

118. Nun komm der Heiden Heiland (Veni redemptor gentium) Hymnus des 4ten Jahrhunderts; der Tonsatz 1579, die volksmässigere Umbildung der Melodie 1525.

Was der al - ten Vä - ter Schaar höch - ster Wunsch und Seh - nen war
Sei will - kommen o mein Heil Ho - si - an - na du mein Theil

Was der al - ten Vä - ter Schaar höch - ster Wunsch und Seh - nen war
Sei will kom - men o mein Heil Ho - si - an - na du mein Theil

Was der al - ten Vä - ter Schaar höch - ster Wunsch und Seh - nen war
Sei will - kom - men o mein Heil Hosi - an - na du mein Theil

Was der al - ten Vä - ter Schaar höch - ster Wunsch und Sehnen war und was sie
Sei will - kommen o mein Heil Ho - si - an - na du mein Theil rich - te du

Was der al - ten Väter Schaar höchster Wunsch und Seh - nen war und
Sei will - kom - men o mein Heil Ho - si - an - na du mein Theil rich

und was sie ge - pro - phe - zeit ist er - füllt in Herrlich - keit.
rich - te du auch ei - ne Bahn dir in mei - nem Her - zen an.

und was sie ge - pro - phezeit ist er - füllt in Herr - lich - keit.
rich - te du auch ei - ne Bahn dir in mei - nem Her - zen an.

und was sie ge - pro - phe - zeit ist er - füllt in Herrlich - keit.
rich - te du auch ei - ne Bahn dir in meinem Her - zen an.

ge - proph - zeit ist er - füllt in Herr - lich - keit.
auch ei - ne Bahn dir in mei - nem Her - zen an.

was sie ge - pro - phe - zeit ist er - füllt in Herrlich - keit.
- te du auch ei - ne Bahn dir in mei - nem Herzen an.

Digitized by Google

119. Veni creator spiritus. Hymnus des 8ten Jahrhunderts, der Tonsatz 1597, die volksmässigere Umbildung der Melodie 1525.

Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be -
Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be - such das Herz der Men - schen
Komm Gott Schö - pfer hei - - - li - ger Geist be - such
Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be - such das
Komm Gott Schö - pfer hei - li - ger Geist be -

- such das Herz der Menschen dein mit Gna - den sie füll'
dein be - such das Herz der Men - schen dein mit Gna - den sie füll'
das Herz der Menschen dein mit Gna - den sie füll'
Herz der Men - schen dein mit Gna - den sie füll' wie
- such das Herz der Menschen dein mit Gna - den sie füll'

wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor - hin sein.
wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor - hin sein.
wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor - hin sein.
du weisst dass dein' Ge - schöpf vor hin sein vor - hin sein.
wie du weisst dass dein' Ge - schöpf vor hin sein.

by Google

120. In dulci jubilo. Die Melodie dem 15ten Jahrhundert angehörig: **der Tonsatz 1597, in Noten von** doppelter Geltung aufgezeichnet.

Nun sin_get und seid froh jauchzt al_le und singt so unsers
Nun sin - - - get und seid froh jauchzt al - - - le und singt so unsers
Nun sin_get und seid froh seid froh jauchzt al_le und singt so singt so unsers
Nun sin_get und seid froh jauchzt al_le und singt so unsers
Nun sin_get und seid froh jauchzt al_le und singt so unsers

Her_zens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -
Herzens Won - ne liegt in der Krip - pe blos und leucht doch wie die Son -
Her_zens Won - ne liegt in der Krip - - pe blos und leucht doch wie die Son -
Her_zens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -
Her_zens Won - ne liegt in der Krip_pe blos und leucht doch wie die Son -

_ ne in sei_ner Mut - ter Schoos A bist du und O du bist das A und O.
- ne in sei - ner Mut - ter Schoos A bist du und O A bist du und O.
- ne in sei_ner Mut - - ter Schoos A bist du und O A bist du und O.
- ne in sei_ner Mut_ter Schoos A bist du und O A bist du und O.
- ne in in sei_ner Mut_ter Schoos A bist du und O du bist das A und O.

Google

121. Die Melodie vor 1519, wahrscheinlich aus dem 15ten Jahrhundert; der Tonsatz 1597.

Ge_lo_bet seist du Je_sus Christ dass du Mensch ge_bo_ren
Ge_lo_bet seist du Je_sus Christ dass du Mensch ge_bo_ren
Ge_lo_bet seist du Je_sus Christ dass du Mensch ge_bo_ren
Ge_lo_bet seist du Je_sus Christ dass du Mensch ge_bo_ren
Ge_lobet seist du Je_sus Christ dass du Mensch ge_bo_ren

bist von ei_ner Jung_frau das ist wahr
bist von ei_ner Jung_frau das ist wahr
bist von ei_ner Jung_frau das ist wahr das ist
bist von einer Jung_frau das ist wahr des freu_et sich der
bist von ei_ner Jung_frau das ist wahr des freu_et sich der

des freu_et sich der En_gel Schaar Ky_ri_e_le_i_son.
des freu_et sich der En_gel Schaar Ky_ri_e_lei_son.
wahr des freu_et sich der En_gel Schaar Ky_ri_e_le_i_son.
En_gel Schaar des freu_et sich der Engel Schaar Ky_ri_e_lei_son.
En_gel Schaar des freu_et sich der En_gel Schaar Ky_ri_e_lei_son.

122. Die Melodie 1543, der Tonsatz 1597.

Vom Himmel hoch da komm ich her ich bring euch gu_te neu_e
da komm ich her ich bring euch gu_ _ _ te neue Mähr, neu_e
da komm ich her ich bring euch gu_ _ te neue
da komm ich her ich bring euch gu_te neu_ e Mähr der
ich bring euch gu_ _ te neu_ _ e Mähr

Mähr der gu_ten Mähr bring ich so viel davon ich singn un sa_gen will.
Mähr der guten Mähr bring ich so viel da_von ich singn un sa_gen will.
Mähr der guten Mähr der guten Mähr bring ich so viel davon ich singn und sagen will.
guten Mähr bring ich so viel davon ich singn und sa_ _ _ gen will.
der guten Mähr bring ich so viel davon ich singn un sa_gen will.

123. Die Melodie aus dem 15ten Jahrhundert; der Tonsatz 1597.

Da Je_sus an dem Kreuze stund und ihm sein Leichnam war ver_
und ihm sein Leich_nam war ver_
und ihm sein Leichnam war ver_
und ihm sein Leichnam war ver

124. Lied und Melodie zuerst 1540; der Tonsatz 1597.

O Lamm Gottes unschuldig am Stamm des Kreuzes geschlachtet.

all _ zeit fun _ den ge _ dul _ _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit funden ge _ dul _ dig wie wohl du wa_rest verach _ _ _ tet all_

all _ zeit fun _ den ge _ dul _ _ _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit fun _ den ge _ dul _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit fun _ den ge _ dul _ dig wie _ wohl du warest ver _ ach _ tet

all Sünd hast du ge _ tra _ _ gen sonst muss _ ten wir ver _

Sünd hast du all Sünd hast du ge _ tra _ gen sonst muss _ ten wir ver_

all Sünd hast du ge_tra _ gen sonst müssten wir ver _ za _ gen ver_

all Sünd hast du ge _ tra _ gen sonst müss _ ten wir ver _ zagen

all Sünd hast du ge _ tra _ _ gen sonst müssten

_ za _ _ _ gen er_bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ _ _ su.

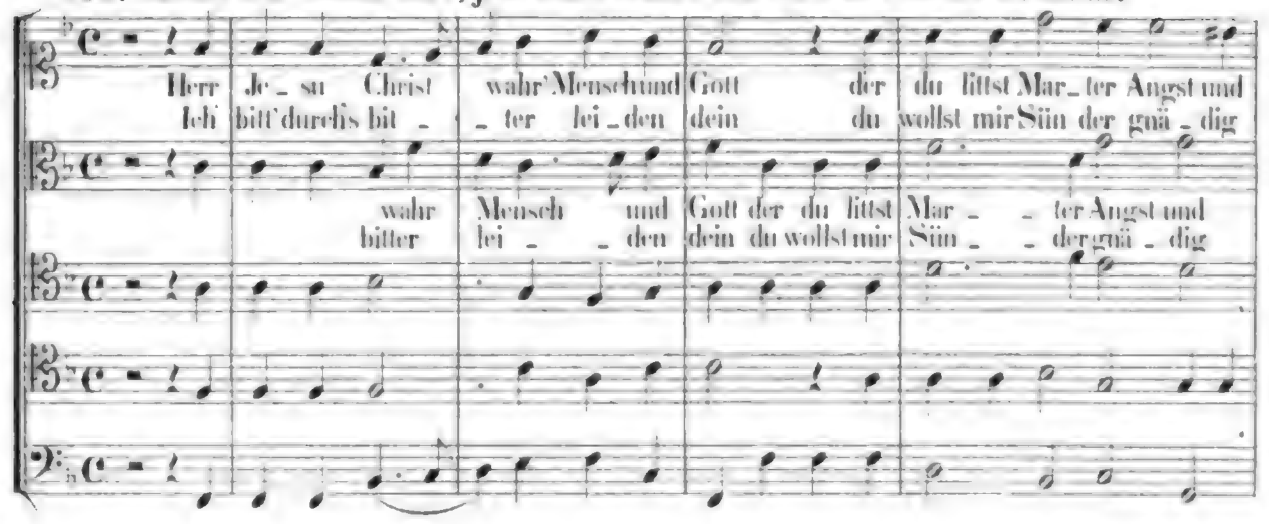
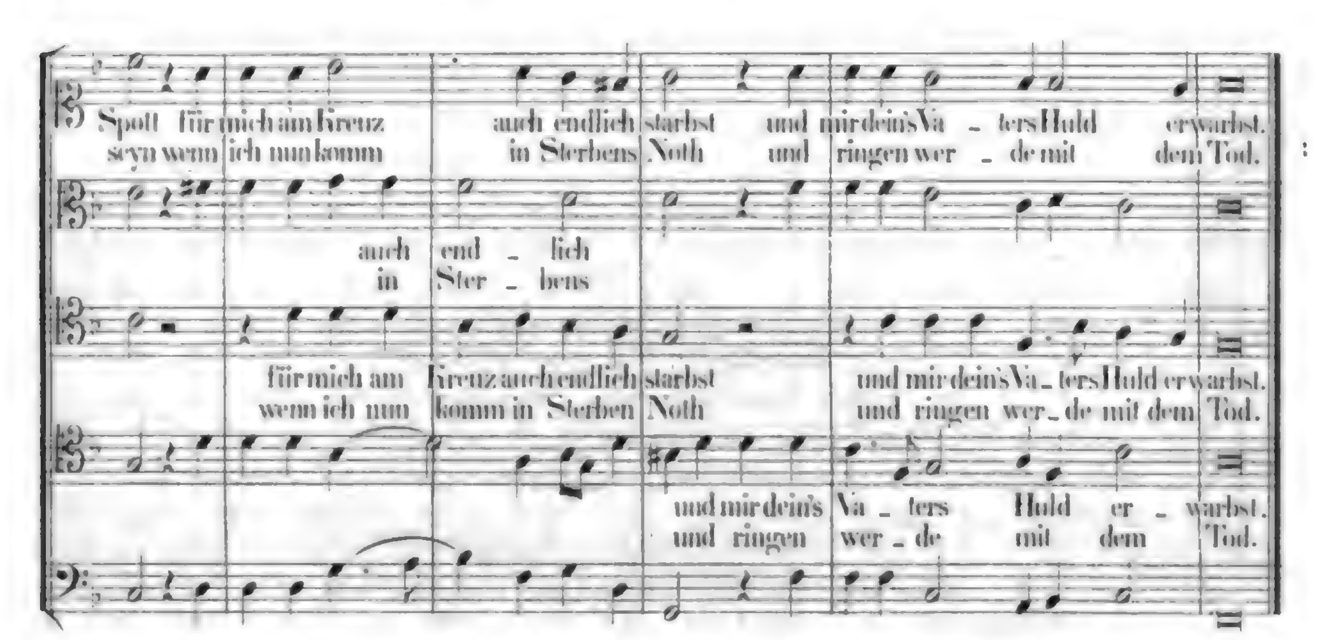
_ za _ _ _ gen er_bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ su.

_ za _ _ _ gen er bar _ me dich un _ ser o Je _ _ su.

er _ bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ _ _ su.

wir ver _ za _ _ gen er_bar _ me dich un _ ser o Je _ su o Je _ _ su.

Digitized by Google

125. Melodie und Tonsatz 1597; jene wahrscheinlich eine von dem Tonsetzer erfundene.

126. Die Melodie zuerst 1535, jedoch mit aeolischem Schlusse. Der Tonsatz 1597.

Je _ sus Christus unser Hei _ land der den Tod über _ wand ist

Je _ sus Chri_stus unser Hei _ land der den Tod überwand ist auf_er _

Je_sus Christus unser Hei _ _ land der den Tod ü _ berwand ist

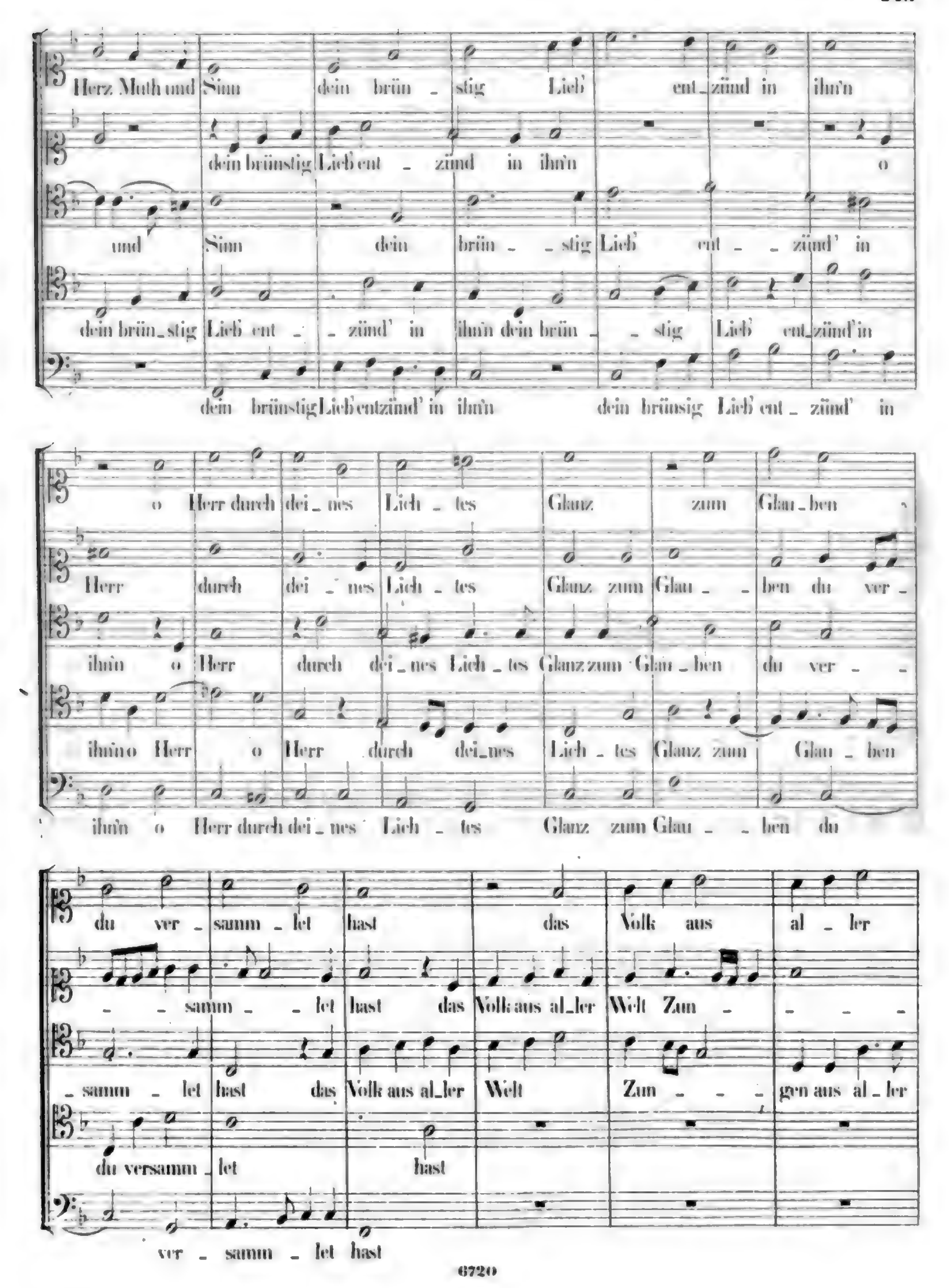
der den Tod den Tod ü _ berwand ist aufer_stan _

Je _ sus Christus unser Hei _ land der den Tod überwand ist auf_er _

auf_erstan - den die Sünd hat er ge_fan - gen Ky - ri_e le - i - son.
- stan - - den Ky - ri - e lei - - son.
auf_erstan - den die Sünd hat er ge_fangen Ky - ri_e e - le - - i - son.
- den die Sünd hat er ge - fan - - - gen Ky - ri - e e - lei - - son.
- stan - den die Sünd hat er ge_fan - gen Ky - ri - e e - lei - - son.

127. Die Melodie wohl bereits dem 15ten Jahrhundert angehörig; wie sie hier vorkommt, zuerst 1524 erscheinend. Der Tonsatz 1597.

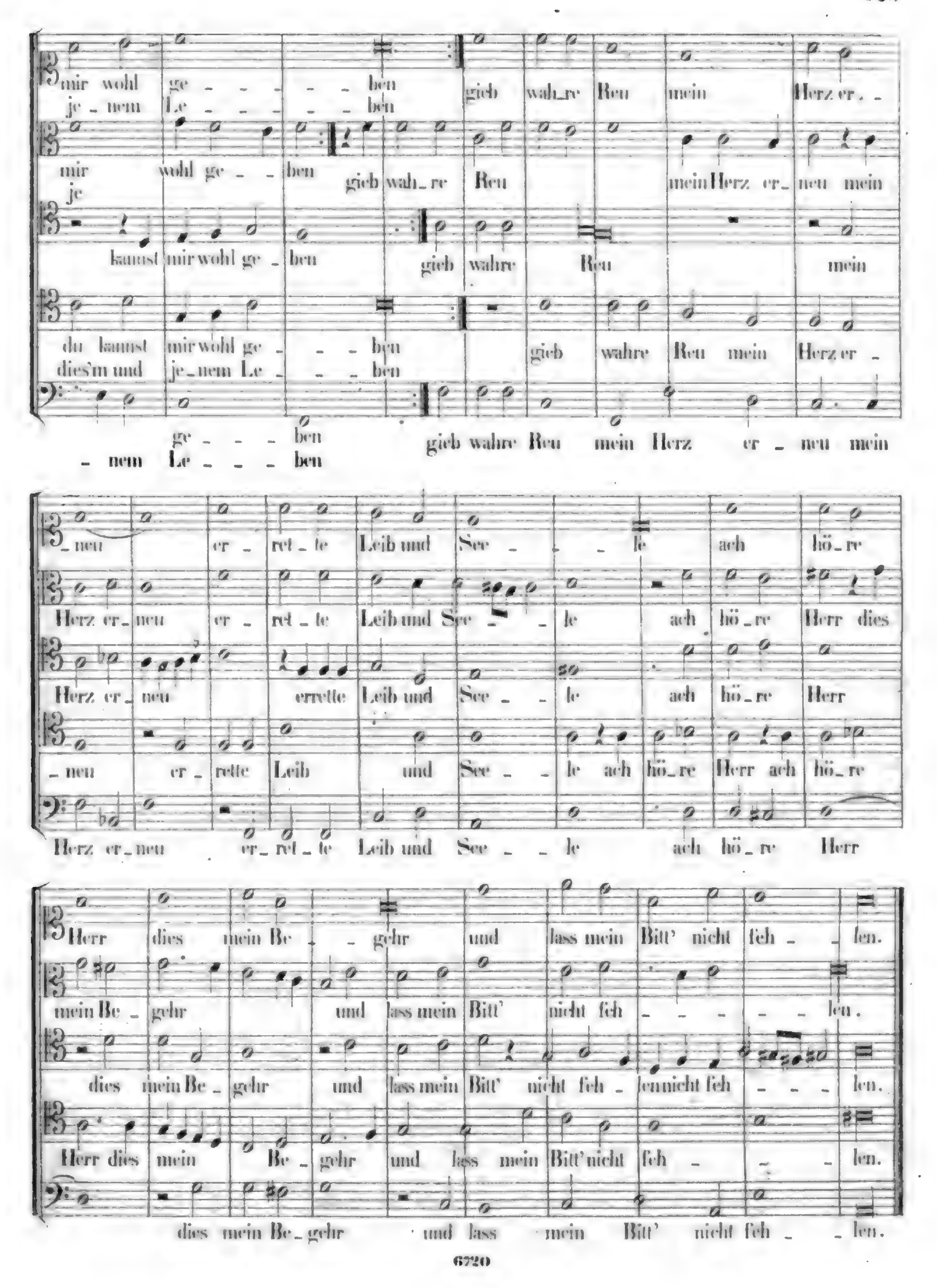
Komm hei - li - ger Geist Her - re Gott er - füll mit
Komm hei - liger Geist Her - - - re Gott er - füll mit dei -
Komm heil_ger Geist Herre Gott er - füll mit dei_ner
Komm hei - li - ger Geist Her - - re Gott er - füll mit dei - -
Komm hei - li - ger Geist Her - re Gott er_füll mit dei - -

dei - ner Gna - den Gut dei - ner Gläu - bi - gen
- ner Gna - - den Gut dei_ner Gläubigen Herz Muth und Sinn
Gna - den Gut dei - ner Gläubigen Herz Muth und Sinn Herz Muth
- ner Gna - den Gut
- - ner Gna - den Gut

Herz Muth und Sinn dein brün _ stig Lieb' ent _ zünd in ihn'n
dein brünstig Lieb ent _ zünd in ihn'n o
und Sinn dein brün _ _ stig Lieb' ent _ _ zünd' in
dein brün_stig Lieb ent _ _ zünd' in ihn'n dein brün _ _ stig Lieb ent_zünd'in
dein brünstig Lieb'entzünd' in ihn'n dein brünsig Lieb' ent _ zünd' in
o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau_ben
Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ _ ben du ver _
ihn'n o Herr durch dei_nes Lich _ tes Glanz zum Glau_ben du ver _ _
ihn'n o Herr o Herr durch dei_nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben
ihn'n o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ _ ben du
du ver _ samm _ let hast das Volk aus al _ ler
_ _ samm _ _ let hast das Volk aus al_ler Welt Zun _ _ _ _
_ samm _ let hast das Volk aus al_ler Welt Zun _ _ _ gen aus al _ ler
du versamm _ let hast
ver _ samm _ let hast

Welt Zun - gen das sei dir Herr zu Lob ge - sun - gen Hal - le - lu - ja. Hal - le - lu - ja.

128. Durch Adams fall ist ganz verderbt: Mit dieser Melodie zuerst 1535; der Tonsatz 1597.

Dein tröst' ich mich ganz si - cher - lich denn du kannst
Was mir ist Noth du treu - er Gott in dies'm und

Digitized by Google

mir wohl ge - - - - - ben
je - nem Le - - - - - ben
gieb wah-re Reu mein Herz er - -
mir wohl ge - - ben
je
gieb wah-re Reu mein Herz er- neu mein
kannst mir wohl ge - ben
gieb wahre Reu mein
du kannst mir wohl ge - - - ben
dies'm und je-nem Le - - - ben
gieb wahre Reu mein Herz er -
ge - - - ben
- nem Le - - - ben
gieb wahre Reu mein Herz er - neu mein
- neu er - ret - te Leib und See - - - le ach hö - re
Herz er- neu er - ret - te Leib und See - - le ach hö - re Herr dies
Herz er - neu errette Leib und See - - le ach hö - re Herr
- neu er - rette Leib und See - - le ach hö - re Herr ach hö - re
Herz er - neu er - ret - te Leib und See - - le ach hö - re Herr
Herr dies mein Be - - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - len.
mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - - - - - len.
dies mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - len nicht feh - - - len.
Herr dies mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - - len.
dies mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - len.

d by Google

129. Die Melodie 1535; der Tonsatz 1597.

Ich ruf' zu dir Herr Je_su Christ ich bitt' er_hör mein Kla_ _ gen
Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er_hör mein Kla_
Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein
Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein
Ich ruf' zu dir Herr Je _ su Christ ich bitt' er _ hör mein Kla _

ver _ leih mir Gnad' zu die_ser Frist lass mich doch nicht ver _ za _ _
_ _ gen ver_leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht ver_
Kla _ gen mein Kla _ gen ver _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht
Kla _ _ gen ver _ _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch
_ _ gen ver _ leih mir Gnad' zu die _ ser Frist lass mich doch nicht ver_

_ _ gen den rech _ ten Weg o Herr ich mein'
_ za _ gen den rechten Weg o Herr ich mein' den
ver_za _ gen den rech _ ten Weg o Herr ich
nicht ver_za _ gen den rechten Weg o Herr ich mein' den wollest
_ za _ _ gen den rechten Weg o Herr ich mein' den

Digitized by Google

den wollest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein
wollest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein
mein den wollest du mir ge - ben dir zu le - - - ben
du mir ge - ben dir zu le - - - ben mein Nächsten
wol - lest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein Nächsten

Nächsten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - ben
Nächsten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - - ben
mein Näch - sten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - ben
nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - ben
nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - ben

130. Melodie und Lied zuerst 1545; der Tonsatz 1597.

Allein zu dir Herr Je - - su Christ mein Hoffnung steht auf Er - - -
Ich weiss dass du mein Trö - - ster bist kein Trost mag sonst mir wer - - -
Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst kein Trost mag sonst mir wer -
Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht
Ich weiss dass du mein Trö - ster bist kein Trost mag sonst
Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst mir wer -
Al - lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst mir wer -

Google

all _ zeit fan _ den ge _ dul _ _ _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit finden ge _ dul _ dig wie wohl du wa _ rest verach _ _ _ tet all _

all _ zeit fun _ den ge _ dul _ _ _ _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit fun _ den ge _ dul _ dig wie wohl du warest ver _ ach _ tet

all _ zeit fan _ den ge _ dul _ dig wie _ wohl du warest ver _ ach _ tet

all Sünd hast du ge _ tra _ _ gen sonst muss _ ten wir ver _

Sünd hast du all Sünd hast du ge _ tra _ gen sonst muss _ ten wir ver _

all Sünd hast du getra _ gen sonst müssten wir ver _ za _ gen ver _

all Sünd hast du ge _ tra _ gen sonst müss _ ten wir ver _ zagen

all Sünd hast du ge _ tra _ _ gen sonst müssten

_ za _ _ gen er _ bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ _ _ su.

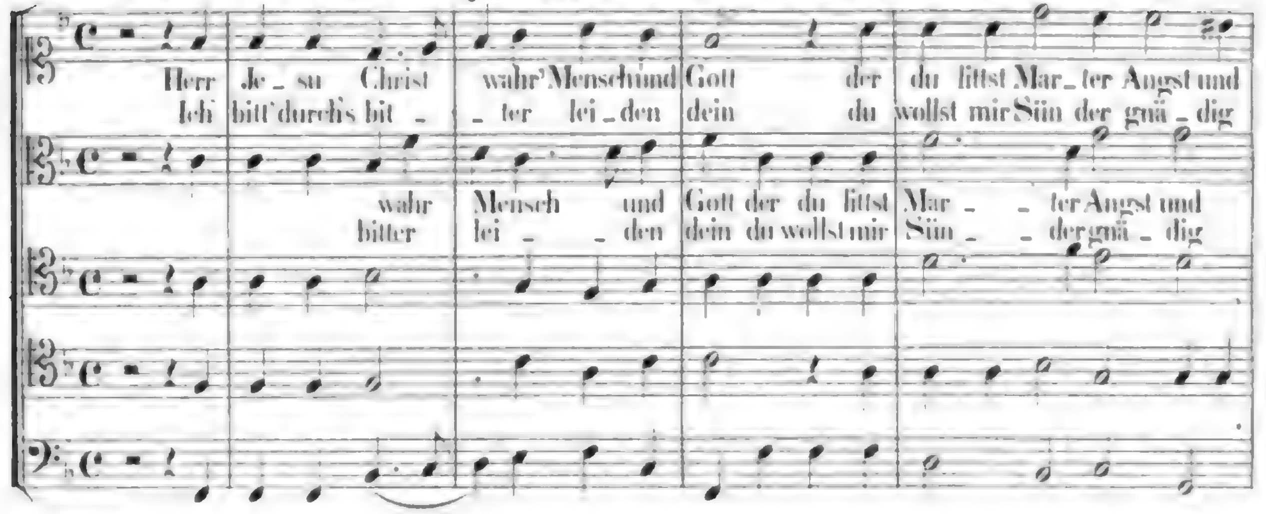
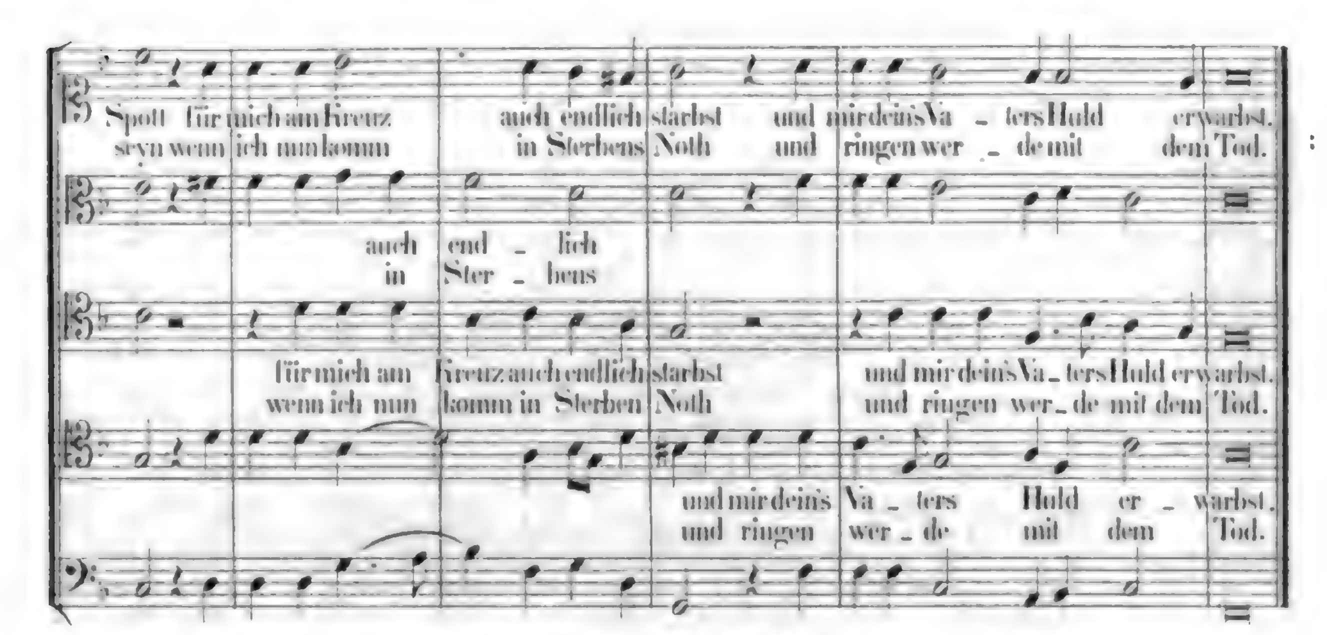
_ za _ _ _ gen er _ bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ su.

_ za _ _ _ gen er bar _ me dich un _ ser o Je _ _ su.

er _ bar _ me dich un _ ser o Je _ _ _ _ _ su.

wir ver _ za _ _ gen er _ bar _ me dich un _ ser o Je _ su o Je _ _ su.

Digitized by Google

125. Melodie und Tonsatz 1597; jene wahrscheinlich eine von dem Tonsetzer erfundene.

126. Die Melodie zuerst 1535, jedoch mit aeolischem Schlusse. Der Tonsatz 1597.

Je_sus Christus unser Hei_land der den Tod über_wand ist

Je_sus Chri_stus unser Hei_land der den Tod überwand ist auf_er_

Je_sus Christus unser Hei_land der den Tod ü_berwand ist

der den Tod den Tod ü_berwand ist aufer_stan_

Je_sus Christus unser Hei_land der den Tod überwand ist auf_er_

auf_erstan _ den die Sünd' hat er ge_fan _ gen ky_ri_e le _ i _ son.

stan _ _ den ky _ ri _ e lei _ _ son.

auf_erstan _ den die Sünd' hat er ge_fangen ky _ ri_e e _ le _ _ i _ son.

_ den die Sünd' hat er ge_ fan _ _ _ gen ky_ ri _ e e _ lei _ _ son.

_ stan _ den die Sünd' hat er ge_fan _ gen ky_ri_e e _ lei _ _ son.

127. Die Melodie wohl bereits dem 15ten Jahrhundert angehörig; wie sie hier vorkommt, zuerst 1524 erscheinend. Der Tonsatz 1597.

Komm hei _ li _ ger Geist Her _ re Gott er _ füll' mit

Komm hei _ liger Geist Her _ _ _ re Gott er_füll mit dei _

Komm heil_ger Geist Herre Gott er_füll mit dei_ner

Komm hei_li_ger Geist Her _ _ re Gott er_füll mit dei _

Komm hei _ li _ ger Geist Her _ re Gott er_füll mit dei _

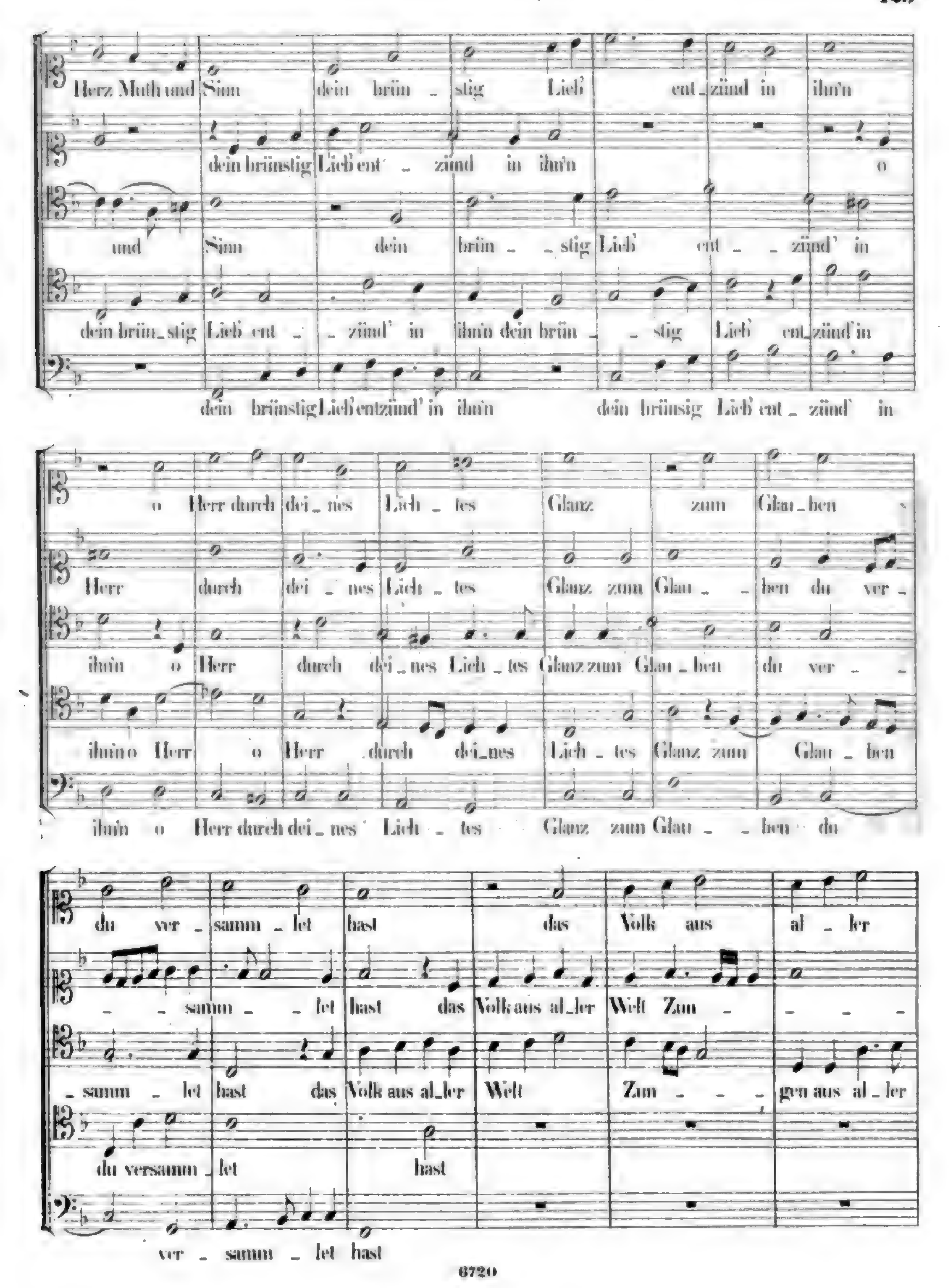
dei _ ner Gna _ den Gut dei _ ner Gläu _ bi _ gen

_ ner Gna _ _ den Gut dei_ner Gläubigen Herz Muth und Sinn

Gna _ den Gut dei_ner Gläubigen Herz Muth und Sinn Herz Muth

_ ner Gna _ den Gut

_ _ ner Gna _ den Gut

Digitized by Google

Herz Muth und Sinn dein brün _ stig Lieb' ent _ zünd in ihn'n
dein brünstig Lieb' ent _ zünd in ihn'n o
und Sinn dein brün _ _ stig Lieb' ent _ _ zünd' in
dein brün _ stig Lieb' ent _ _ zünd' in ihn'n dein brün _ _ stig Lieb' ent _ zünd' in
dein brünstig Lieb' entzünd' in ihn'n dein brünsig Lieb' ent _ zünd' in
o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben
Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ _ ben du ver _
ihn'n o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben du ver _ _
ihn'n o Herr o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ ben
ihn'n o Herr durch dei _ nes Lich _ tes Glanz zum Glau _ _ ben du
du ver _ samm _ let hast das Volk aus al _ ler
_ _ samm _ _ let hast das Volk aus al _ ler Welt Zun _ _ _ _
_ samm _ let hast das Volk aus al _ ler Welt Zun _ _ _ gen aus al _ ler
du versamm _ let hast
ver _ samm _ let hast

Welt Zun - gen das sei dir Herr zu Lob ge -

- gen das sei dir Herr zu Lob ge - sun - - gen

Welt Zun - - gen das sei dir Herr zu Lob

das sei dir Herr zu Lob ge - sun - gen

das sei dir Herr zu Lob ge - sun - gen das sei dir Herr zu Lob

- sun - gen Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - - ja.

Hal - - le - lu - ja Halle - lu - ja Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - - ja.

gesun - gen Hal - le - lu - ja Hal - le - - - lu - ja.

Hal - le - lu - ja Hal - le - - - lu - ja Hal - le - lu - ja.

gesun - gen Hal - le - lu - ja Hal - le - lu - ja.

128. Durch Adams fall ist ganz verderbt: Mit dieser Melodie zuerst 1535; der Tonsatz 1597.

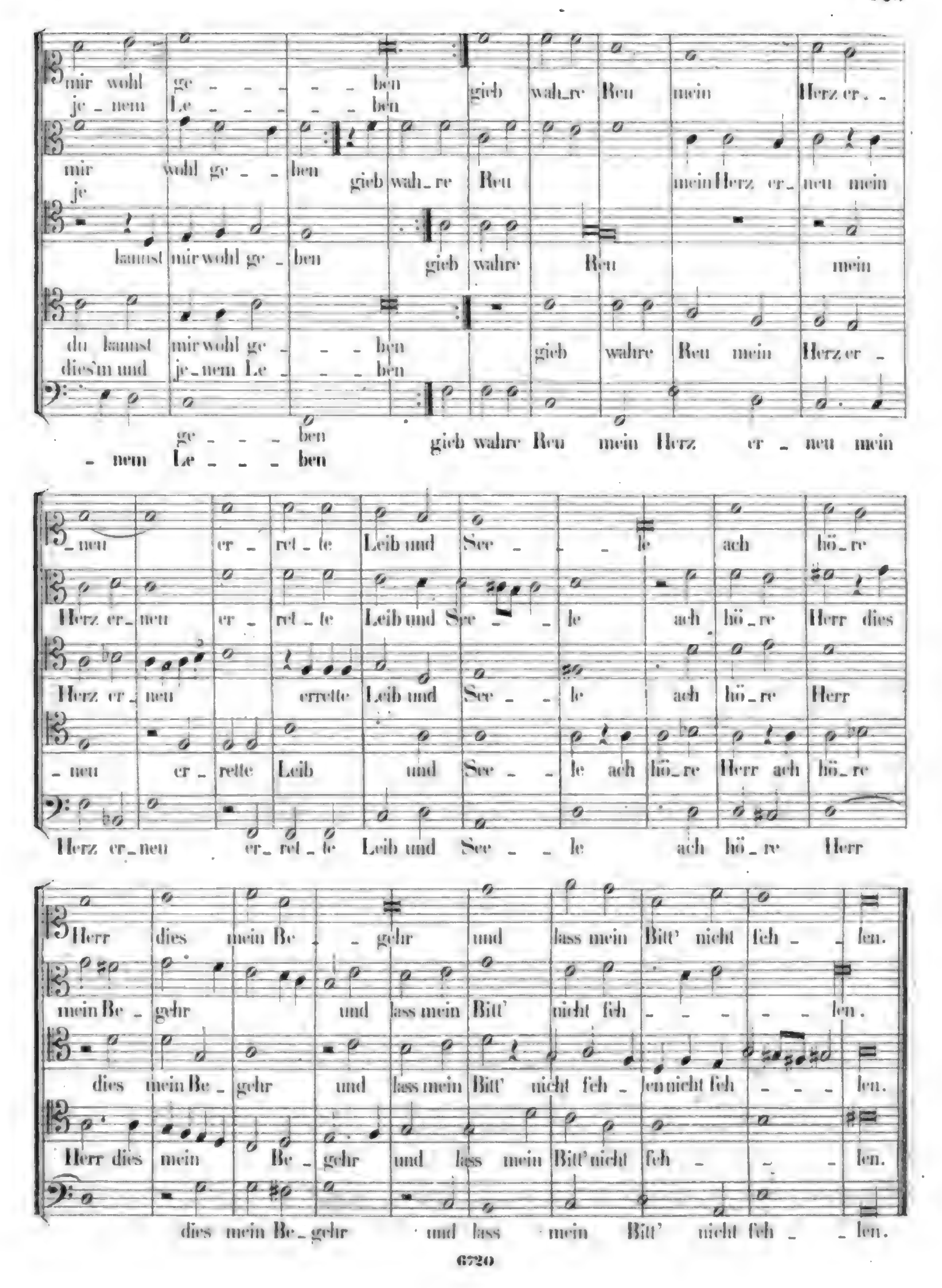
Dein tröst' ich mich ganz si - cher - lich denn du kannst
Was mir ist Noth du treu - er Gott in dies'm und

Dein tröst' ich mich ganz si - cher - lich denn du kannst
Was mir ist Noth du treu - er Gott in dies'm und

Dein tröst ich mich ganz si - - cher - lich denn du kannst mir wohl ge - ben
Was mir ist Noth du treu - - er Gott in dies'm und je - nem Le - ben

Dein trost ich mich ganz si - - - cherlich si - cher - lich denn
Was mir ist Noth du treu - - - er Gott treu - er Gott in

Dein tröst ich mich ganz si - - - cher - lich denn du kannst mir wohl
Was mir ist Noth du treu - - - er Gott in dies'm und je -

Digitized by Google

mir wohl ge - - - - - ben gieb wah_re Reu mein Herz er_ -
je _ nem Le - - - - - ben
mir wohl ge _ _ ben gieb wah_re Reu mein Herz er_ neu mein
je
kannst mir wohl ge _ ben gieb wahre Reu mein
du kannst mir wohl ge _ - - ben gieb wahre Reu mein Herz er _
dies'm und je_nem Le _ - - ben
ge - - - ben gieb wahre Reu mein Herz er _ neu mein
_ nem Le - - - ben
_neu er _ ret _ te Leib und See - - - le ach hö _ re
Herz er_ neu er _ ret _ te Leib und See - - le ach hö _ re Herr dies
Herz er _ neu errette Leib und See - - le ach hö _ re Herr
_ neu er _ rette Leib und See - - le ach hö_re Herr ach hö_re
Herz er_neu er_ ret _ te Leib und See - - le ach hö _ re Herr
Herr dies mein Be - - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - len.
mein Be - gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - - - - - len.
dies mein Be _ gehr und lass mein Bitt' nicht feh _ len nicht feh - - - len.
Herr dies mein Be _ gehr und lass mein Bitt' nicht feh - - - len.
dies mein Be _ gehr und lass mein Bitt' nicht feh _ _ len.

129. Die Melodie 1535; der Tonsatz 1597.

den wollest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein

wollest du mir ge - ben dir zu le - - ben mein

mein'den wollest du mir ge_ben dir zu le - - - - ben

du mir ge - ben dir zu le - - - ben mein Nächsten

wol - lest du mir ge_ben dir zu le - - ben mein Nächsten

Nächsten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - - ben

Nächsten nutz zu sein dein Wort zu hal_ten e - - - - ben

mein' Näch_sten nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - ben

nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - ben

nutz zu sein dein Wort zu hal - ten e - - ben

130. Melodie und Lied zuerst 1545; der Tonsatz 1597.

Allein zu dir Herr Je - - su Christ mein Hoffnung steht auf Er - - -
Ich weiss dass du mein Trö - - ster bist kein Trost mag sonst mir wer - - -

Al_lein zu dir Herr Je_su Christ mein Hoffnung steht mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst kein Trost mag sonst mir wer -

Al_lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht
Ich weiss dass du mein Trö - ster bist kein Trost mag sonst

Al_lein zu dir Herr Je - su Christ mein Hoffnung steht auf Er -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst mir wer -

Al_lein zu dir Herr Je_su Christ mein Hoffnung steht auf Er - -
Ich weiss dass du mein Tröster bist kein Trost mag sonst mir wer -

– – den / – – den | von An_beginn ist | nichts er_korn | auf Er_den war kein

– – den / – – den | von Anbe ginn ist | nichts er_korn auf | Erden war kein Mensch

auf Erden / mir werden | von An_be_ginn ist | nichts erkorn, auf Er | _ den war kein

– – den / – – den | von An_beginn ist | nichts er_korn | auf Erden war kein

– – den / – – den | von Anbeginn ist nichts | er – – korn | auf Erden war kein Mensch

Mensch ge – born | der mir aus Nö – then | helfen kann ich

ge – born der | mir aus Nö – then | helfen kann ich ruf

Mensch ge_born | der mir aus Nö – | _then helfen kann ich

Mensch ge_born der | mir aus Nöthen | hel_fen kann ich ruf

ge – – born der | mir aus Nö – then | hel_fen kann ich

ruf dich an | zu dem ich mein | Vertrau – – en | han.

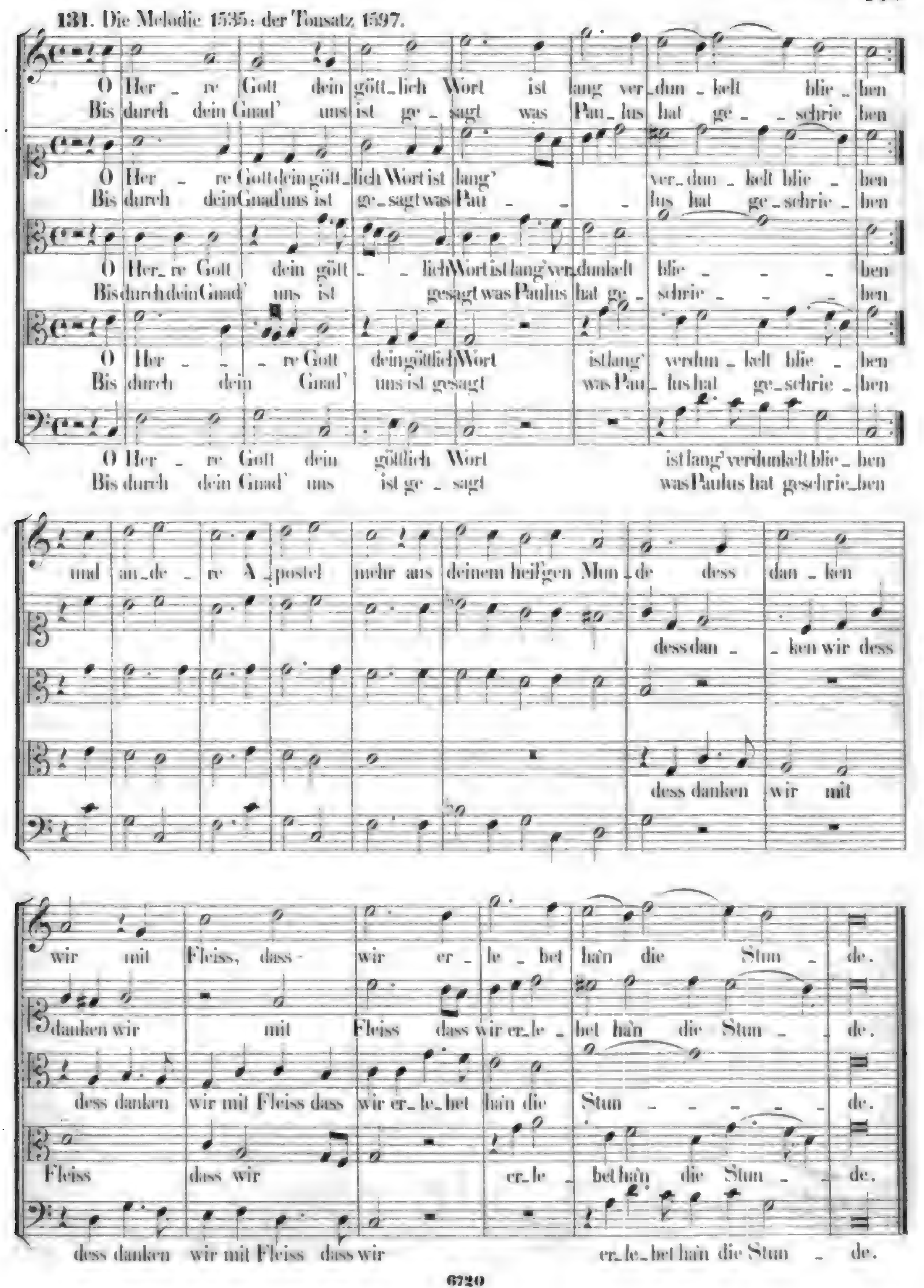
dich an ich ruf dich | an zu dem ich | mein Ver_trau – en | han.

ruf dich an zu dem ich | mein Ver_trau_en han | Ver – trau – – en | han.

dich an | zu | dem ich mein Ver_trau – en | han.

ruf dich an zu | dem ich mein Ver – | trau – – en | han.

Digitized by Google

131. Die Melodie 1535: der Tonsatz 1597.

132. Es ist das Heil uns kommen her: Mit dieser Mel. erscheint das Lied zuerst 1523, sie gehört aber wahrscheinlich einem schon im 15ten Jahrhundert gebräuchlichen weltlichen Liede an. Der Tonsatz 1597. Ursprünglich in G. mit derselben Notirung und Vorzeichnung der Schlüssel ohne weiteres Erhöhungszeichen neben denselben gesetzt.

133. Herr Christ der einig' Gottes Sohn: Die Melodie 1524; der Tonsatz 1597.

134. Nun freut euch lieben Christeng'mein: Mit dieser Melodie zuerst 1535; der Tonsatz 1597.

die das werthe Licht des Glaubens in mir zugericht't wie schön sind deine Strah _ len.

die das werthe Licht des Glaubens in mir zu _ gericht't wie schön sind deine Strah _ len.

die das werthe Licht des Glaubens in mir zugericht't wie schön sind dei _ ne Strah _ len.

das wer _ the Licht des Glaubens in mir zugericht't wie schön sind deine Strah _ len.

die das wer_the Licht des Glaubens in mir zugericht't wie schön sind dei _ ne Strah _ _ len.

135. Mit dieser Melodie 1537; der Tonsatz 1597.

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir Herr Gott er_hör' mein Ru _ fen
Dein gnädig Ohr neig' her zu mir und meiner Bitt' es öff _ en

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir Herr Gott er_hör' mein Ru _ _ fen
Dein gnädig Ohr neig' her zu mir und mei_ner Bitt' es öff _ _ en

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir Herr Gott er _ hör' mein Ru _ _ fen denn
Dein gnädig Ohr neig' her zu mir und meiner Bitt' es öff _ _ en

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir Herr Gott er_hör' mein Ru _ _ fen denn
Dein gnädig Ohr neig' her zu mir und meiner Bitt' es öff _ _ en

Aus tiefer Noth schrei ich zu dir Herr Gott er_hör' mein Ru _ _ fen
Dein gnädig Ohr neig' her zu mir und meiner Bitt' es öff _ _ en

denn so du willt das se _ hen an was Sünd' und Un _ _

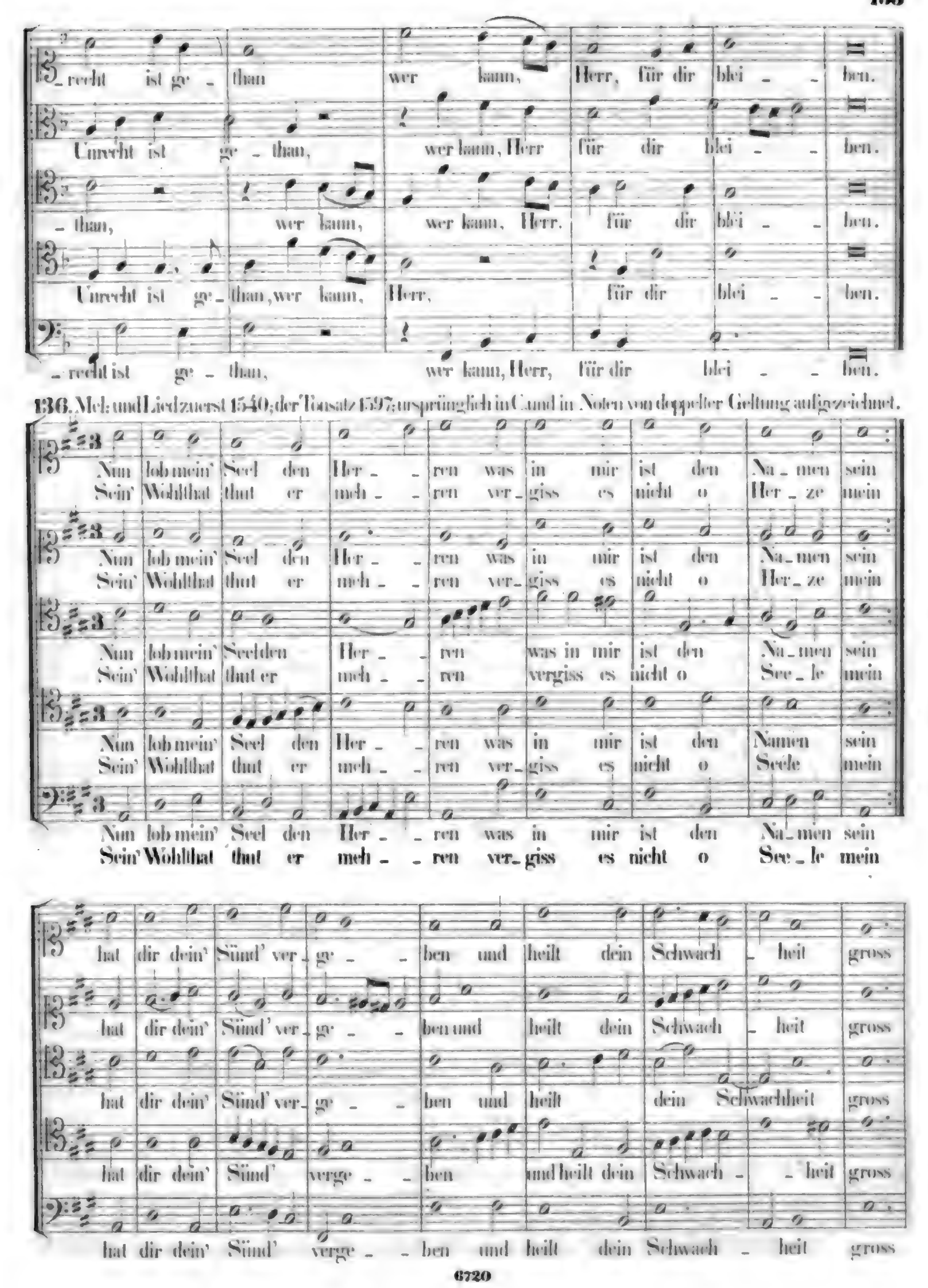
denn so du willt das se _ hen an was Sünd' und

so du willt das se_hen an was Sünd' und Un _ recht ist ge _

so du willt das se _ hen an was Sünd' und Unrecht was Sünd' und

denn so du willt das se _ hen an, was Sünd' und Un _ _

Google



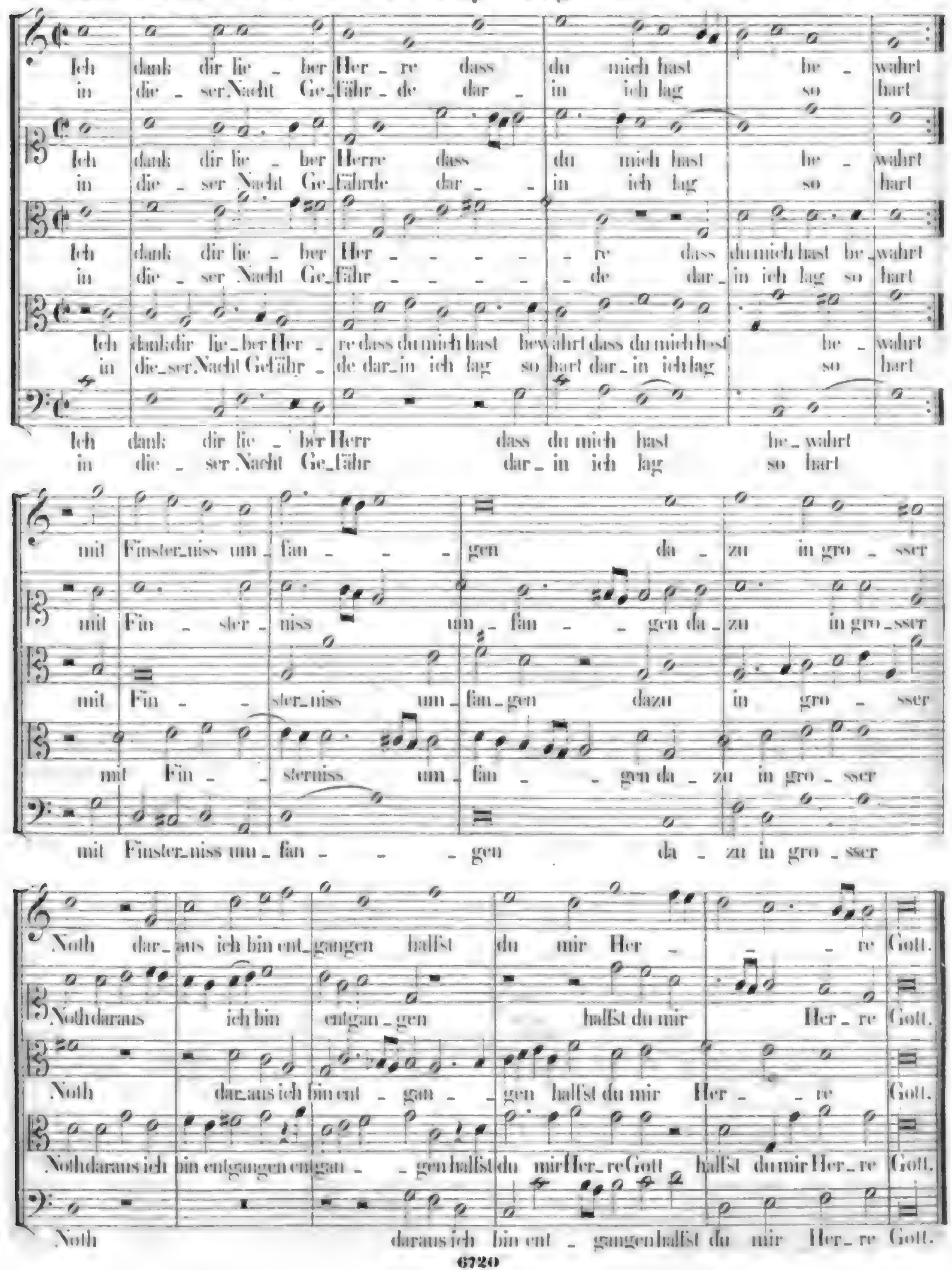
Digitized by Google

er_rett't dein ar_mes Le_ _ ben nimmt dich in sei_nen Schoos mit
er_rett't dein ar_mes Le_ _ ben nimmt dich in sei_nen Schoos mit
er_rett't dein ar_mes Le_ _ ben nimmt dich in sei_nen Schoos mit
er_rett't dein ar_mes Le_ _ ben nimmt dich in seinen Schoos mit
er_rett't dein ar_mes Le_ _ ben nimmt dich in sei_nen Schoos mit

rei_chem Trost be_schüt_ _ tet ver_jüngt dem Ad_ler gleich der
rei_chem Trost be_schüt_ _ tet ver_jüngt dem Adler gleich der
rei_ _ _ chem Trost be_schüttet ver_jüngt dem Adler gleich der
reichem Trost be_schüt_ _ tet ver_ _ jüngt dem Ad_ler gleich der
rei_chem Trost be_schüt_ _ tet ver_jüngt dem Adler gleich der

Herr_schaft Recht be_hü_ _ tet die Lei_den_den in sei_nem Reich.
Herr_schaft Recht be_hü_ _ tet die Lei_den_den in sei_nem Reich.
Herr_schaft Recht be_hü_ _ tet die Lei_den_den in sei_nem Reich.
Herr_schaft Recht be_hü_ _ tet die Lei_ _ den in sein'm Reich.
Herrschaft Recht be_hü_ _ tet die Lei_den_den in sein'm Reich.

Digitized by Google

137. Die Melodie zuerst mit dem weltlichen Liede: **Entlaubt ist uns der Walde** 1539, mit dem nachfolgenden 1540. Der Tonsatz 1597. Die Melodie erscheint hier rhytmisch abgetheilt, um ihren Bau deutlich zu machen.

y Google

138. Die Melodie dem folgenden, französischen Liede entlehnt. Der Tonsatz wahrscheinlich 1598.

Was mein Gott will das gscheh all _ zeit sein Will ist stets der Be _
zu hel _ fen den' er ist be _ reit die an ihn glau _ ben fe _

Was mein Gott will das gscheh all _ zeit sein Will ist stets der
zu hel _ fen den' er ist be _ reit die an ihn glau _ ben

Was mein Gott will das gscheh all _ zeit sein Will ist stets
zu hel_fen den' er ist be_reit die an ihn glau

Was mein Gott will das gscheh all_zeit sein Will ist stets ist stets der
zu hel _ fen den' er ist be_reit die an ihn glau _ _ ben glau_ben

Was mein Gott will das gscheh all _ zeit sein Will ist stets der
zu hel _ fen den' er ist be _ reit die an ihn glau_ben

_ _ _ ste er hilft aus Noth der treu _ e Gott und tröst't die Welt ohn' Maa _
_ _ _ ste

be _ ste er hilft aus Noth der treu _ e Gott und tröst't die Welt ohn' Maa _
fe _ ste

der be _ ste er hilft aus Noth der treue Gott und tröst't die Welt ohn' Maa _
benfe _ ste

be _ ste er hilft aus Noth der treu _ e Gott und tröst't die Welt ohn' Maa _
fe _ ste

be _ ste er hilft aus Noth der treu _ e Gott und tröst't die Welt ohn' Maa _
fe _ ste

_ ssen wer Gott ver_traut fest auf ihn baut den wird er nicht ver_las _ _ sen.

_ ssen wer Gott vertraut fest auf ihn baut den wird er nicht ver_las _ _ sen.

_ ssen wer Gott vertraut fest auf ihn baut den wird er nicht verlas _ sen.

_ ssen wer Gott ver_traut fest auf ihn baut den wird er nicht nicht ver_las _ _ sen.

_ ssen wer Gott ver_traut fest auf ihn baut den wird er nicht ver_las _ _ sen.

Google

138ª. Trente & quatre chansons musicales etc. Paris, par Pierre Attaignant etc. Ohne Jahrzahl: wahrscheinlich 1529.

Il me suffist de tous mes maulx puis qu'ilz m'ont livré à la mort j'ay enduré peine et travaulx tant de douleur et des _ com fort que fault il que je fa _ ce pour estre en vostre gra _ ce de douleurs mon coeur est si mort s'il ne voit vo _ stre fa _ _ _ ce.

139. Die Melodie dem 4ten Jahrhundert angehörig. Der Tonsatz wahrscheinlich 1598.

Jam moe_sta qui _ es _ ce que_re _ la la _ cry_mas sus _ pen_di _ te ma_tres

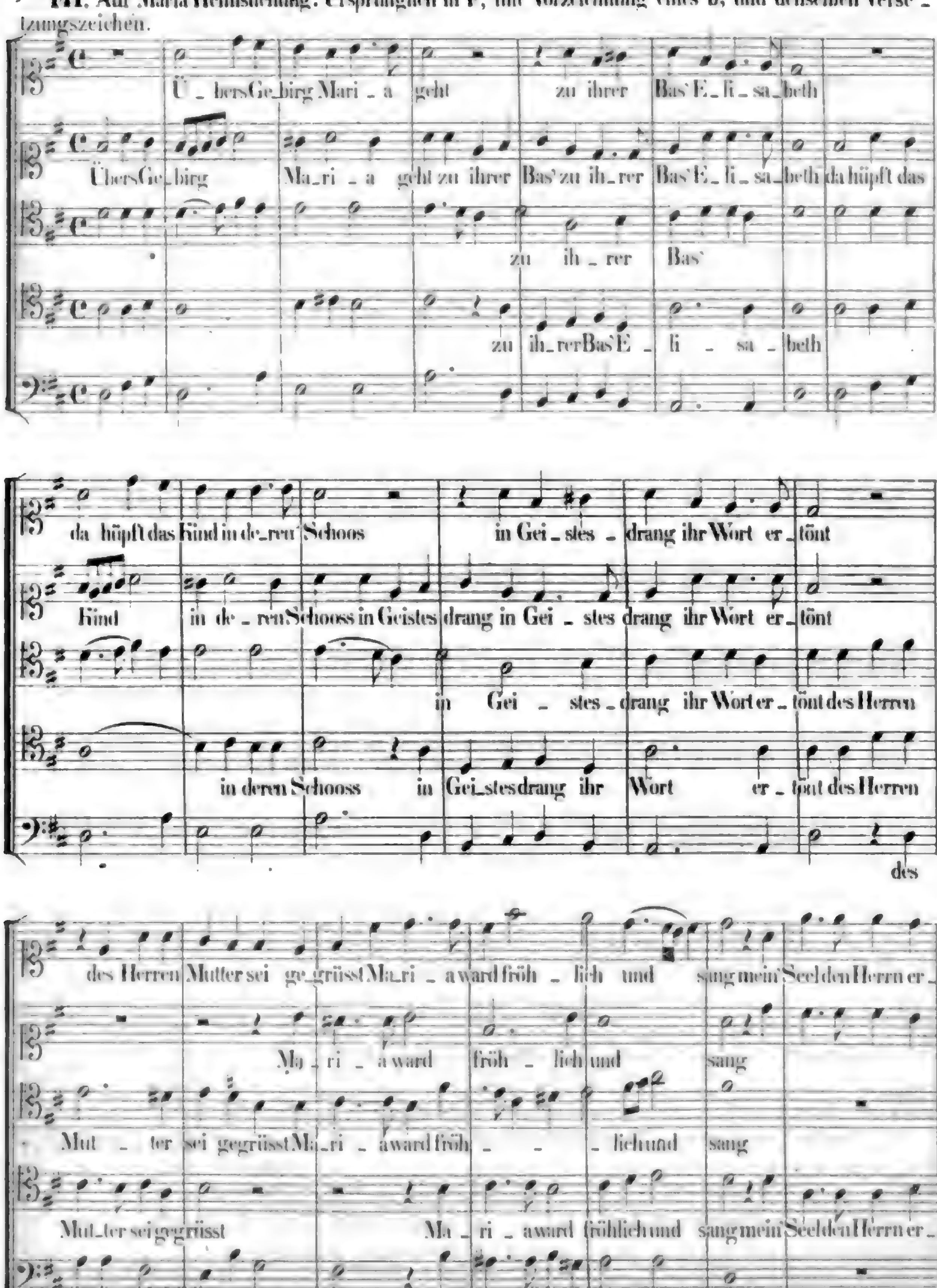
nul _ lus su _ a pi _ gno _ ra plan _ gat mors haec re _ pa _ ra _ ti _ o vitae est.

140. Eccard: Preussische Festlieder, 1598. Auf Maria Verkündigung.

Freu dich du werthe Christenheit diss ist der Tag des Her _ ren
der Anfang unsrer Se_lig_keit den Gott zu sei_nen Eh _ ren
nach seinem Rath erwäh _ let

hat o Gott lass wohl gelin gen hilf uns, mit Fleiss zu deinem Preis ein fröhlich Lied zu sin _ _ gen.

Digitized by Google

141. Auf Maria Heimsuchung. Ursprünglich in F, mit Vorzeichnung eines b, und denselben Versetzungszeichen.

hebet mein Geist sich Gottes freu _ _ et er ist mein Heiland fürchtet ihn er

sich Gottes freu _ et er

mein Geist sich Gottes freu _ _ et er fürch _ tet ihn fürch _

hebet mein Geist sich Gottes freu _ et er ist mein Heiland fürch _ tet ihn er

mein Geist sich Gottes freu _ _ et er ist mein Heiland fürchtet ihn fürch _ tet

will allzeit er will allzeit barm _ herzig seyn er will allzeit er will allzeit barmherzig seyn.

barmher _ zig seyn all _ zeit barm _ her _ zig seyn.

_ tet ihn er will allzeit barm _ her _ zig seyn barm _ her _ zig seyn.

will allzeit barm _ her _ _ zig seyn er will allzeit barm _ herzig seyn.

ihn er will all _ zeit barm _ her _ _ _ zig seyn.

142. Am Tage Johannis des Täufers.

Der Zacha _ ri _ as ganz ver _ stummt bis dass von seinem Wei _ be kommt ein Sohn

Der Zacha _ ri _ as ganz ver _ stummt bis dass von sei _ nem Wei _ be kommt ein Sohn

bis dass von sei _ nem Wei _ _ be kommt ein Sohn durch Got _

Der Zacha _ ri _ as ganz ver _ stummt bis dass von seinem Wei _ _ be kommt

Der Zacha _ ri _ as ganz ver _ stummt bis dass von sei _ nem Wei _ be kommt ein

Digitized by Google

durch Got_tes Gü_te von dem Ver_heissung war ge_schehn dass er sollt'
durch Got_tes Gü_te von dem Ver_heissung war ge_schehn dass er sollt' vor dem
_tes Gü_te dass er sollt' vor den Herrn
ein Sohn durch Gottes Gü_te von dem Ver_heissung war ge_schehn dass er sollt' vor dem
Sohn durch Gottes Gü_te von dem Ver_heissung war ge_schehn dass er sollt' vor dem
vor dem Herrn hergehn dess freut sich sein Ge_mü_the der Geist die Sprach ihm
Herrn her_gehn, dess freut sich sein Gemü_the der Geist die
hergehn, dess freut sich sein Ge_mü_the der Geist die Sprach ihm wie_der
Herrn her_gehn dess freut sich sein Gemü_the der Geist die Sprach ihm
Herrn her_gehn dess freut sich sein Gemü_the
wie_der bringt mit Freuden hebt er an und singt ge_
Sprach ihm wie_der_bringt, mit Freuden hebt er an und singt ge_lo_bet
bringt mit Freu_den hebt er an und singt ge_lo_bet sei
wie_der bringt mit Freuden hebt er an und singt ge_
mit Freuden hebt er an und singt ge_lo_bet sei der

-lo-bet sei der Herre ganz I-srael ihn eh - - re
sei der Herre ganz I - srael ihn eh - - re er hat be-
der Her - re ganz I - srael ihn eh - - re
-lo-bet sei der Herre ganz I - srael ihn eh - - re er hat besucht
Her - re ganz I - srael ihn eh - - re er hat besucht er

er hat be-sucht er hat er-lös't sein Volk glaubts,
-sucht er hat er-lös't sein Volk glaubts und
er hat be-sucht er hat er-lös't sein Volk glaubts und seid ge-trost und
er hat er-lös't glaubts und seid ge - trost
hat er-lös't sein Volk glaubts und seid ge - trost

und seid ge-trost glaubts und seid ge - trost glaubts und seid ge-trost.
seid ge - trost glaubts und seid ge - trost!
seid ge - trost und seid ge - trost! glaubts und seid ge-trost.
glaubts und seid ge - trost!
glaubts, und seid ge - trost glaubts und seid ge-trost.

143. Auf das Weihnachtsfest.

O Freude ü_ber Freud da ist sie nun die Zeit da uns zum Heil und

O Freude ü_ber Freud da ist sie nun die Zeit da uns zum Heil

From _ _ men der ewig Gott ist kom _ _ men der ewig Gott ist kom _ _

der ewig Gott ist kom _ _ _ men

der ewig Gott ist kom _ _ _

der ewig Gott ist kom _ _ men

und From _ _ men der ewig Gott ist kom _

der ewig Gott ist kom _ men ewig Gott ist kom _ _

der e_wig Gott ist kom _ _ men der ewig Gott ist

der e _ wig Gott ist kom _ _

Digitized by Google

_men ins Fleisch ohn al_le Sün_den mit uns sich zu ver_bin_den

_men

_men mit uns sich zu ver_bin_den ins Fleisch

_men

mit uns sich zu ver_bin _ _den Jungfrau Mari_a auserkorn

ohn al_le Sünden mit uns sich zu verbin_den Jungfrau Ma_

Digitized by Google

die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n

ihn zu der Welt der Welt ge _ bor'n

die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n

die hat ihn zu der Welt der Welt ge _ bor'n

_ ri _ a auser_kor'n die hat ihn zu der Welt gebor'n die hat ihn zu der

die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n die hat

die hat ihn zu der Welt ge_bor'n die hat ihn

die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n die hat ihn

die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n.

ihn zu der Welt der Welt ge _ bor'n.

die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n.

die hat ihn zu der Welt der Welt ge _ _ bor'n.

Welt der Welt ge _ bor'n die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n.

ihn zu der Welt ge _ bor'n die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n.

zu der Welt ge_bor'n die hat ihn zu der Welt ge _ bor'n.

zu der Welt ge _ bor'n die hat ihn zu der Welt ge _ _ bor'n.

Digitized by Google

144. Auf Maria Reinigung.

Ma_ri_a wallt zum Heiligthum und bringt ihr Kindlein dar das schaut der greise Si_meon wie ihm ver_heissen war da nimmt er Je_sum in den Arm und singt im Geiste froh: nun fahr ich hin mit Freud, dich Hei_land sah ich du

nun fahr ich hin mit Freud, mein Hei_land,

nun fahr ich hin mit Freud dich Hei_land sah ich

nun fahr ich hin mit Freud mein Hei_land

heut du Trost von I_sra_el du Trost von I_sra_el das Licht der Welt.

Trost von I_sra_el du Trost von I_sra_el das Licht der Welt.

heut du Trost von I_sra_el das Licht der Welt das Licht der Welt.

heut du Trost von I_sra_el von I_sra_el das Licht der Welt.

du Trost von I_sra_el du Trost von I_sra_el das Licht der Welt das Licht der Welt.

heut du Trost von I_sra_el du Trost von I_sra_el das Licht der Welt.

145. Vom Leiden Christi. Um einen Ton tiefer versetzt.

Im Garten lei_det Chri_stus Noth zum Vater fleht ringt mit dem Tod

Im Gar_ten lei_det Chri_stus Noth zum Va_ter fleht ringt mit dem Tod sein

Im Garten lei_det Christus Noth zum Va_ter fleht ringt mit dem Tod

Im Gar_ten lei_det Chri_stus Noth zum Vater fleht ringt mit dem Tod

sein blutig Schweiss auf Er_den fällt den Fein_den er sich wil_lig stellt

blu_tig Schweiss auf Er_den fällt den Feinden er sich wil_lig wil_lig stellt

sein blu_tig Schweiss auf Er_den fällt den Feinden er sich wil_lig stellt

sein blutig Schweiss auf Er_den fällt - den Feinden er sich wil_lig stellt

Digitized by Google

Zu dieser ö - ster - lichen Zeit lasst fahren al - le Trau - rig - keit ihr müh - se - li-gen Sün - - der

Zu dieser ö - ster - li - chen Zeit lasst fahren al - le Trau - rig - keit ihr müh - - se - li - gen Sün - - der

Zu dieser ö - ster - lichen Zeit lasst fahren al - - le Trau - rig - keit ihr müh - - se - li - gen Sün - - der

Zu dieser ö - ster - li - chen Zeit lasst fahren al - le Trau - rig - keit ihr müh - se - li - gen Sün - - -

Zu dieser ö - ster - lichen Zeit lasst fahren al - le Trau - rig - keit Trau - rig - keit ihr müh - se - li-gen Sün - -

Zu dieser ö - - ster - lichen Zeit lasst fahren al - le Trau - rig - keit ihr müh - se - li-gen Sün - -

Gott hat ge - than gross Wun - - der sprecht

Gott hat ge - than gross Wun - - - der sprecht

Gott hat ge - than gross Wun - - - der sprecht

der Gott hat ge - than gross Wun - der sprecht im

der Gott hat ge - than gross Wun - der sprecht

der Gott hat ge - than gross Wun - - - - der

Digitized by Google

im Glau_ben mit Freu - - - - den ja, ja!

im Glau - ben mit Freu - - - - - - den ja!

im Glau - ben mit Freu - - - - - - den ja!

Glau - ben mit Freu - - - - - - - den ja! und sin_get

im Gla - - ben mit Freu - - - den ja! und sin_get

und sin_get

und singet Hal_le - - lu - - - - - ja.

und singet Hal_le - - lu - - - ja und singet Halle - lu - ja.

und singet Hal_le - lu - - - ja und singet Hal_le - lu - - - ja.

Hal_le - - - lu - - - ja und singet Hal_le - lu - - ja.

Hal_le - lu - ja und singet Hal_le - lu - ja und singet Hall - lu - ja.

Hal_le - lu - ja und singet Hal_le - lu - - ja.

147. Auf Ostern.

Mein schönste Zier und Klei_nod bist auf Erden du

Mein schönste Zier und Klei_nod bist und Klei - nod bist auf Erden du

auf Erden du auf Erden

und Klei - nod bist

Mein schönste Zier und Klei - - nod bist auf Erden du

Digitized by Google

Herr Je - su Christ Herr Jesu Christ dich will ich lassen wal - ten und alle - zeit

Herr Je - su Christ Herr Je - su Christ dich will ich lassen wal - ten und alle - zeit und

du auf Erden du Herr Je - su Christ dich will ich las - sen wal - ten und alle - zeit und alle -

auf Erden du Herr Je - su Christ dich will ich lassen wal - ten und alle - zeit und

auf Erden du Herr Je - su Christ dich will ich lassen wal - ten und alle -

und al - le - zeit in Lieb und Leid in Lieb und Leid im

al - le zeit in Lieb und Leid in Lieb und Leid im Her - zen dich be - hal -

- zeit in Lieb und Leid in Lieb und Leid im Herzen dich be - hal - -

al - lezeit in Lieb und Leid im Herzen dich be - hal - ten

- zeit in Lieb und Leid in Lieb und Leid im

Herzen dich be - hal - ten im Herzen dich be - hal - - ten.

- ten im Herzen dich im Herzen dich be - hal - ten im Herzen dich be - hal - - ten.

- ten im Her - zen dich im Her - zen dich be - hal - ten.

im Her - zen dich be - hal - ten im Hezen dich be - hal - ten be - hal - - ten.

Herzen dich be - hal - ten im Herzen dich im Herzen dich be - hal - - ten.

Digitized by Google

148. Auf das Pfingstfest. S. № 114.

Digitized by Google

149. Am Tage Michaelis. 1598. Ursprünglich in C gesetzt, mit gleichen Versetzungszeichen.

- - - ren aus Lieb hat er ihr zu be - reift viel tausend

- - - ren aus Lieb hat er ihr zu be - reift viel tausend En -

wie - derfah - ren aus Lieb hat er ihr zu - be - reift viel tausend En - gel - schaa -

Aus Lieb hat er ihr zu - be - reift viel tausend En - gel - schaa -

En - - gel - schaa - - ren dar - um man fröh - - lich singen mag heut

- gel - schaa - - - - ren dar - um man fröhlich sin - gen mag

- ren viel En - gelschaa - ren dar - um man fröh - lich sin - gen mag

viel tausend Engelschaa - ren dar - um man fröh - lich sin - gen mag

- ren viel tausend Engelschaa - ren dar - um man fröh - - lich singen mag

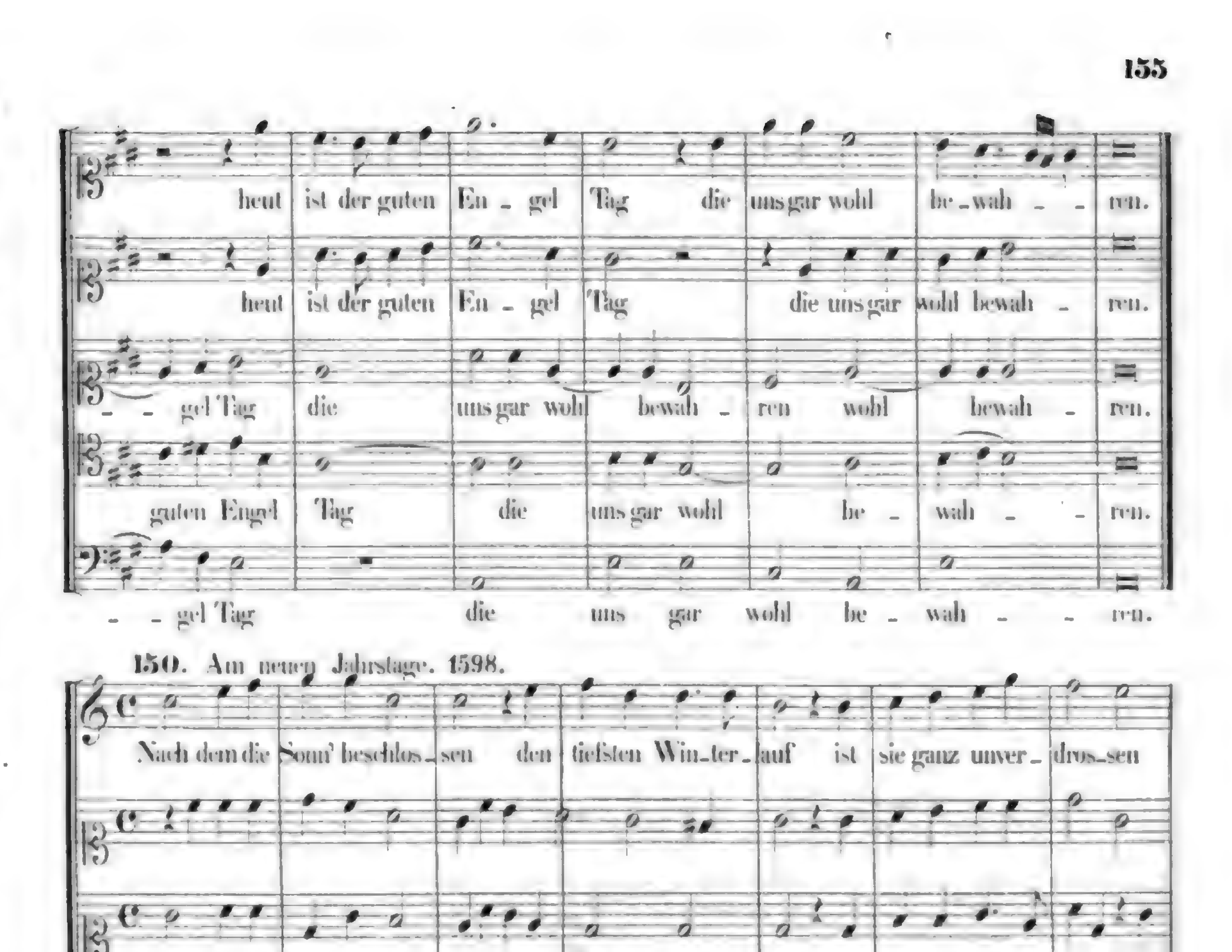
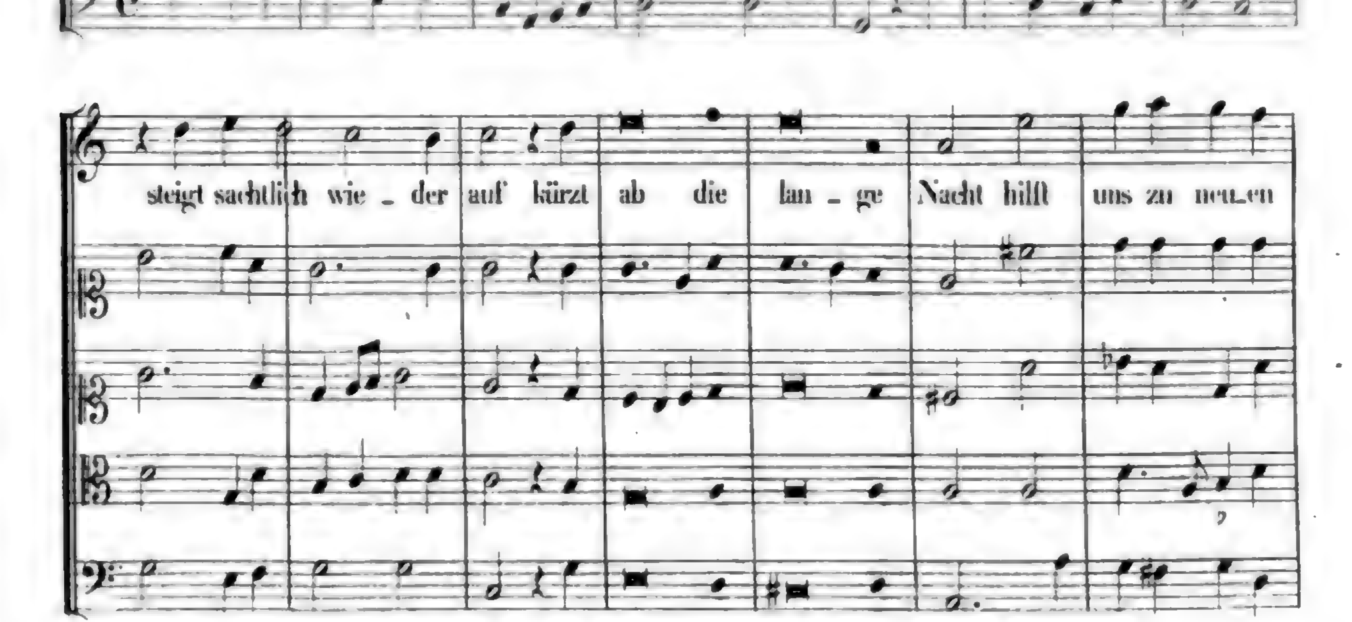
ist der guten En - gel Tag die uns gar wohl be - wah - ren

die uns gar wohl be - wah - ren

heut ist der gu - ten En -

die uns gar wohl be - wah - - ren heut ist der

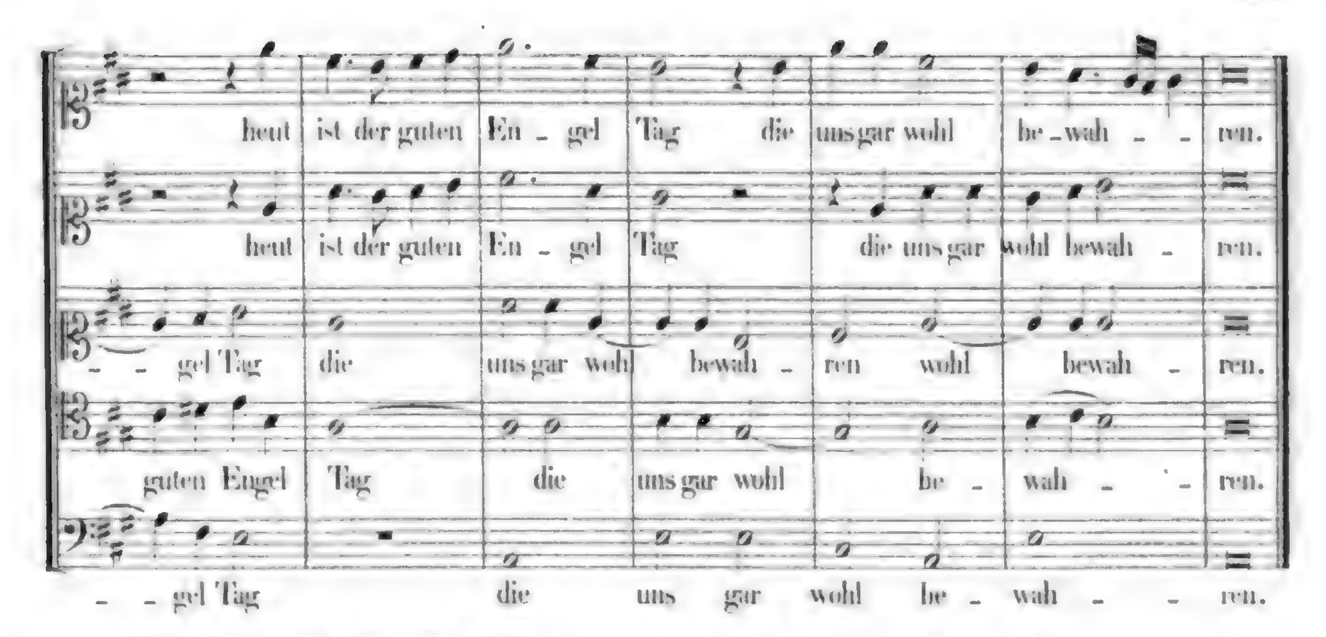
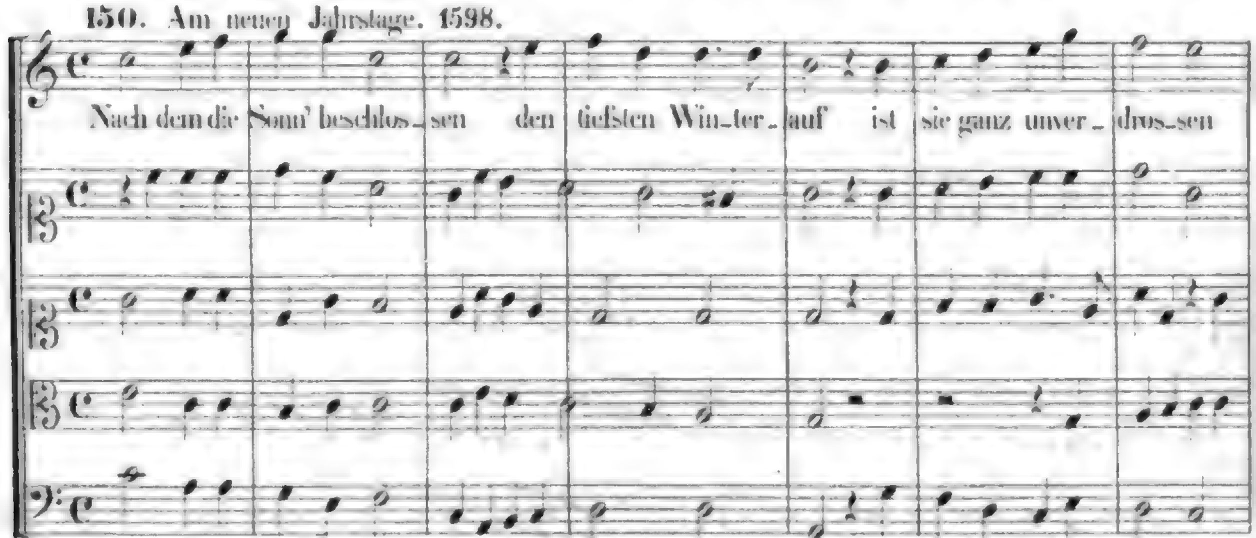
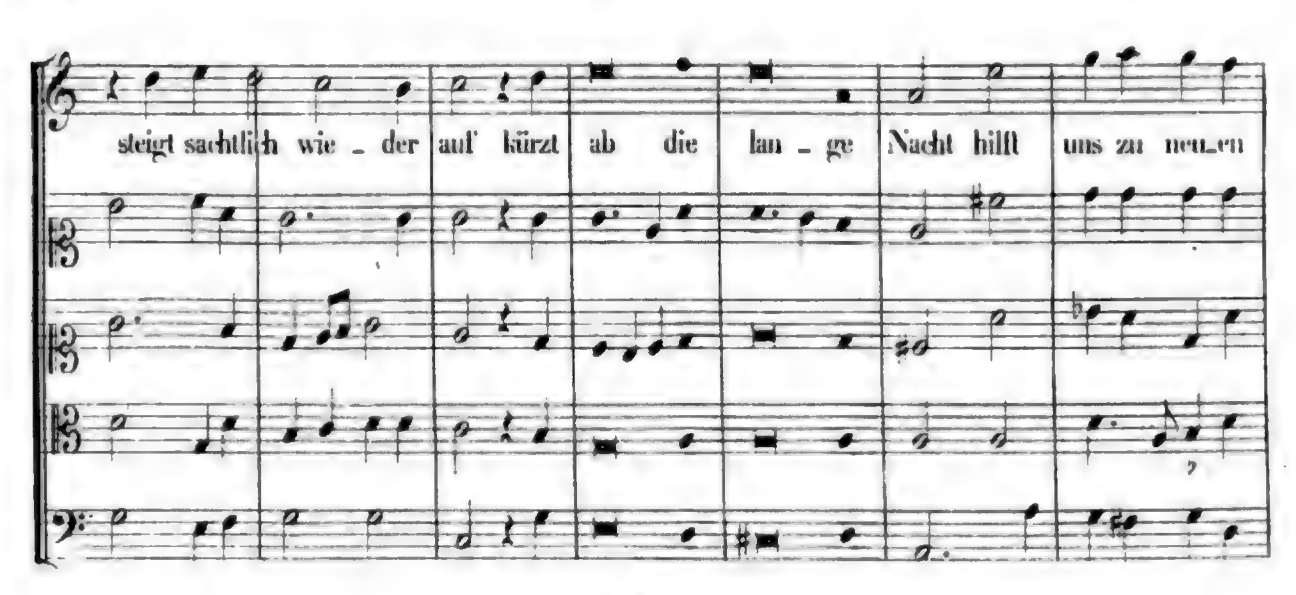
heut ist der gu - ten En -

Digitized by Google

heut ist der guten En - gel Tag die uns gar wohl be - wah - - ren.
heut ist der guten En - gel Tag die uns gar wohl bewah - ren.
- - gel Tag die uns gar wohl bewah - ren wohl bewah - ren.
guten Engel Tag die uns gar wohl be - wah - - ren.
- - gel Tag die uns gar wohl be - wah - - ren.
150. Am neuen Jahrstage. 1598.
Nach dem die Sonn' beschlos - sen den tiefsten Win - ter - lauf ist sie ganz unver - dros - sen

steigt sachtlich wie - der auf kürzt ab die lan - ge Nacht hilft uns zu neu - en

ren aus Lieb hat er ihr zu be - reitt viel tausend
ren aus Lieb hat er ihr zu be - reitt viel tausend En -
wie - derfah - ren aus Lieb hat er ihr zu - be - reitt viel tausend En - gel - schaa -
Aus Lieb hat er ihr zu - be - reitt viel tausend En - gel - schaa -

En - gel - schaa - ren dar - um man fröh - lich singen mag heut
- gel - schaa - ren dar - um man fröhlich sin - gen mag
- ren viel En - gelschaa - ren dar - um man fröh - lich sin - gen mag
viel tausend Engelschaa - ren dar - um man fröh - lich sin - gen mag
- ren viel tausend Engelschaa - ren dar - um man fröh - lich singen mag

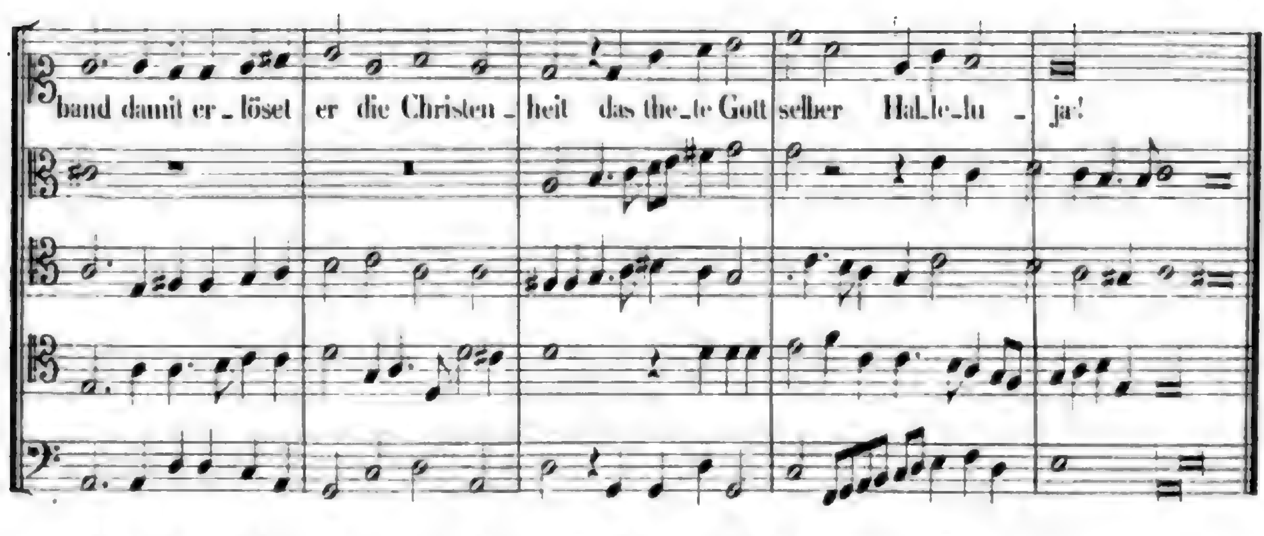
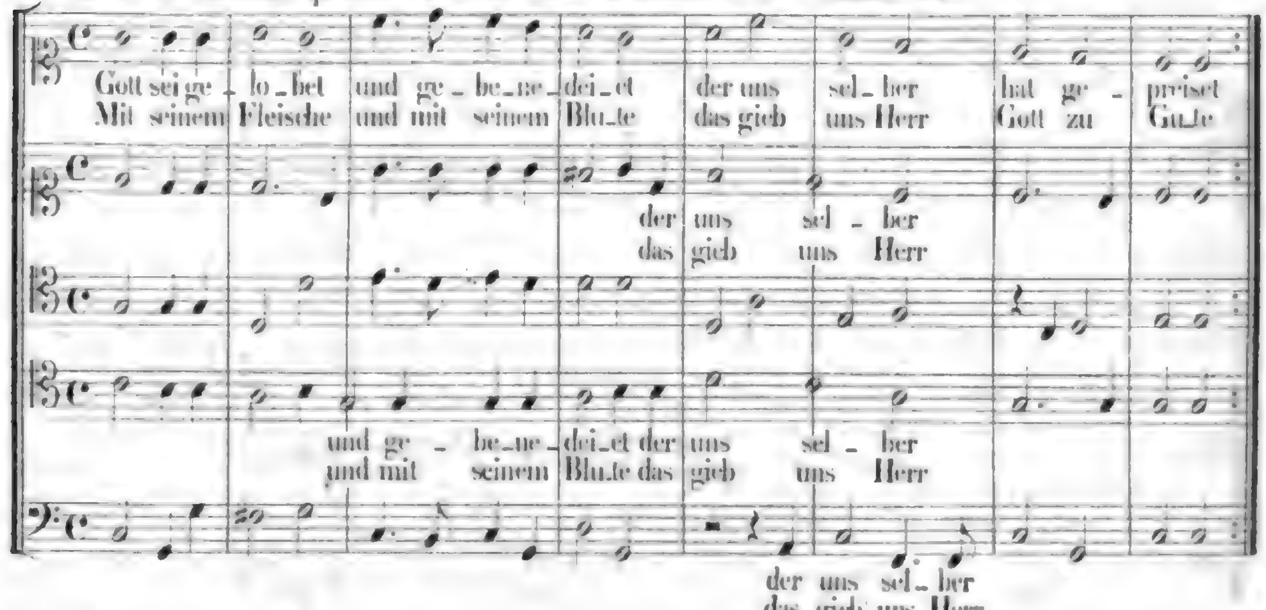
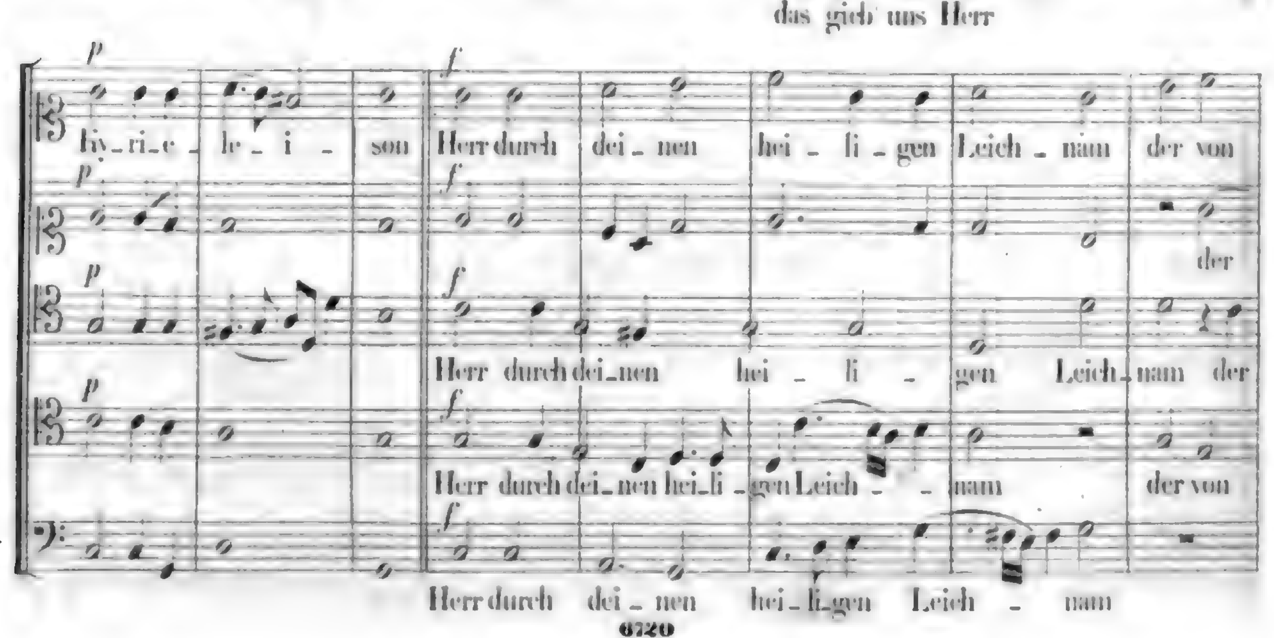
ist der guten En - gel Tag die uns gar wohl be - wah - ren
die uns gar wohl be - wah - ren
heut ist der gu - ten En -
die uns gar wohl be - wah - ren heut ist der
heut ist der gu - ten En -

Digitized by Google

150. Am neuen Jahrstage. 1598.

Kräf - ten giebt Licht zu un - sern Gschäf - ten, den Tag was län - - ger macht.

151. Auf Ostern. Der Tonsatz 1598, die Melodie eine örtliche Umbildung der im 15ten Jahrhundert umgestalteten Weise des Hymnus **salve festa dies** aus dem 6ten Jahrhundert.

Also heilig ist der Tag dass ihn nie - mand mit Lo - ben er fül - len mag denn der

ei - nige Got - tes Sohn der die Höl - le zubrach und den lei - digen Teu - fel darinnen

Digitized by Google

152. Die Melodie spätestens aus dem 15ten Jahrhundert. Der Tonsatz 1597.

dei _ ner Mut_ter Ma _ ri _ a kam und das hei _ _ li _ ge

von dei _ ner Mut _ ter Ma _ ri_a kam und das hei _ li_ge Blut hilf

von dei _ ner Muttr Ma _ ri _ a kam und das hei _ li_ge Blut

deinr Mut _ ter Ma _ ri _ a kam und das hei_li _ ge Blut, hilf

der von dei _ ner Muttr Ma_ri_a kam und das hei _ _ li_ge

Blut hilf uns Herr aus al _ ler Noth Ky _ ri_e _ le _ i _ son.

uns Herr aus al _ _ _ ler Noth

hilf uns Herr aus al _ _ _ ler Noth

uns Herr hilf uns Herr aus al _ _ ler Noth

Blut hilf uns Herr aus al _ ler Noth

153. Die Melodie 1537; der Tonsatz 1597.

Va _ ter un _ ser im Him_mel _ reich der du uns al _ le heissest gleich

Digitized by Google

Brü - der sein und dich ru - fen an und willt das Be - ten von uns hån

gieb dass nicht bet al - lein der Mund hilf dass es geh aus Herzen - grund

allein der Mund

154. Adam Gumpelzhaimer. Magnificat. 1594.

Mein Seel er - hebt den Herren mein den Her - - ren
In dem der soll mein Heiland sein mein Hei - - land

Mein' Seel er - hebt
In dem der soll

Digitized by Google

mein den Herren mein mein Geist thut sich mein Geist thut sich mein Geist thut sich er-

sein mein Heiland sein Ma - ri - a so Ma - ri - a so Ma - ri - a so thut

er - sprin - -

thut sin - -

den Herren mein mein Geist thut sich mein Geist thut sich er - sprin -

mein Heiland sein Ma - ri - a so Ma - ri - a so thut sin -

sprin - gen mich schlechte Maid auch Nichtig - keit al - lein hat an - ge - se -

sin - gen mir voll - bracht sein göttlich Macht all g'schlecht mir lob ver - je -

gen

gen

gen al - lein hat an - ge -

gen all g'schlecht mir lob ver -

- hen al - lein hat an - ge - se - hen al - lein hat an - ge - se - hen al -

- hen all g'schlecht mir lob ver - je - hen all g'schlecht mir lob ver - je - hen all

- se - hen al - lein hat an - ge - se - hen al - lein hat an - ge - se - hen

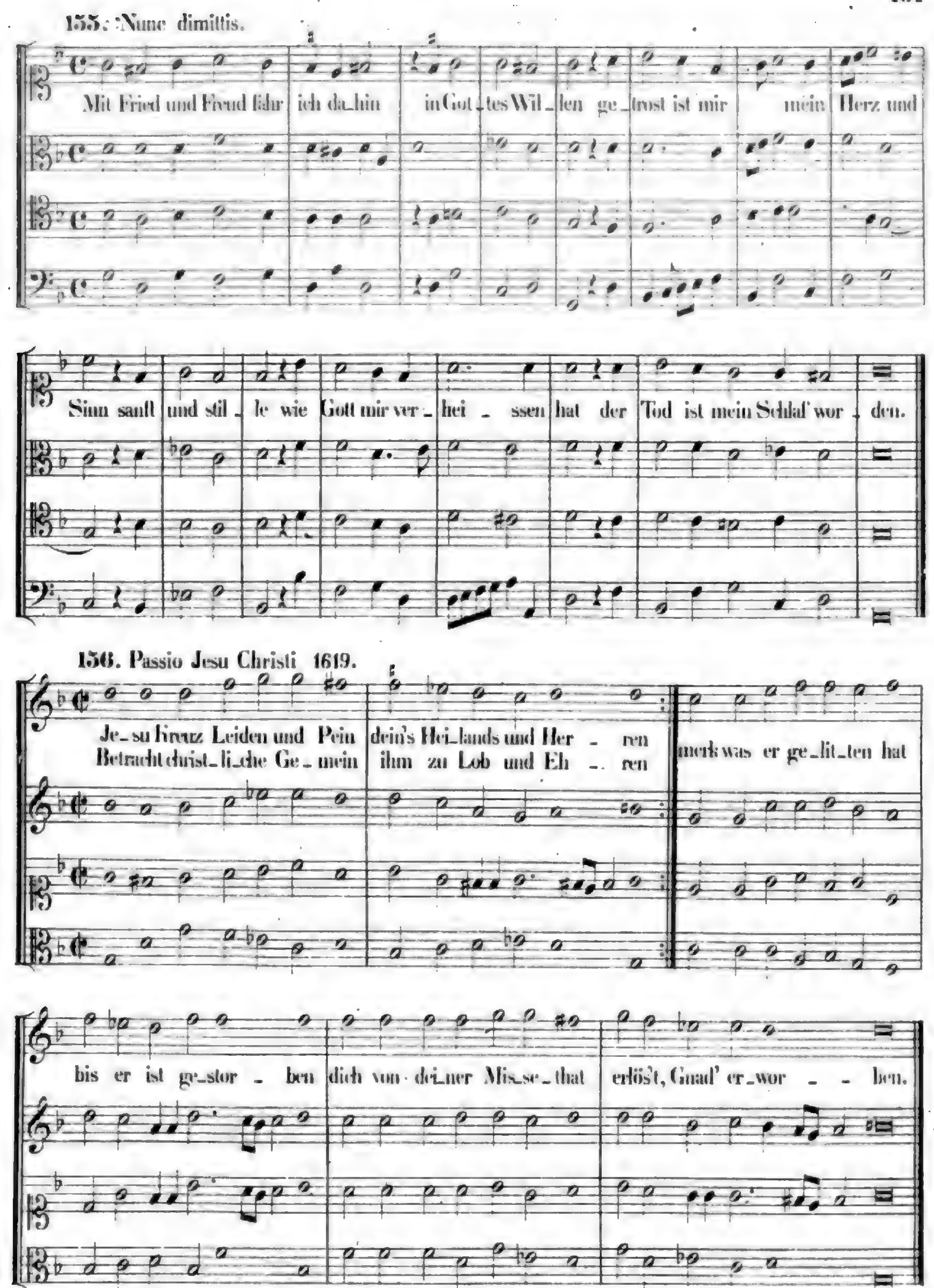
- je - hen all g'schlecht mir lob ver - je - hen all g'schlecht mir lob ver - je - hen

1. 2.

- lein hat an - ge - se - hen al - lein hat an - ge - se - hen in

g'schlecht mir lob ver - je - hen all g'schlecht mir lob ver - je - hen

Digitized by Google


155. Nunc dimittis.
Mit Fried und Freud fahr ich da_hin in Got_tes Wil_len ge_trost ist mir mein Herz und
Sinn sanft und stil_le wie Gott mir ver_hei_ssen hat der Tod ist mein Schlaf wor_den.
156. Passio Jesu Christi 1619.
Je_su Kreuz Leiden und Pein dein's Hei_lands und Her_ren
Betracht christ_li_che Ge_mein ihm zu Lob und Eh_ren
merk was er ge_lit_ten hat
bis er ist ge_stor_ben dich von dei_ner Mis_se_that erlös't, Gnad' er_wor_ben.

Digitized by Google

Digitized by Google

JUL 24 1939

Digitized by Google

Digitized by Google